



BIBLIOTHECA
UNIV. JAGIELL.
GRACOVENSIS

A 394312

Anna Car

O prozie Danieli Hodrovej



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

O prozie
Danieli Hodrovej

Anna Car

O prozie

Danieli Hodrovej

Biblioteka Jagiellońska

1000659650

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu
Jagiellońskiego

RECENZENCI

Grzegorz Gazda

Józef Marek

PROJEKT OKŁADKI

Jolanta Olszowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie Anny Olszowskiej

REDAKTOR

Katarzyna Gorzałówna

KOREKTA

Dorota Janeczko

© Copyright by Anna Car & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2003

All rights reserved

ISBN 83-233-1706-2

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Karmelicka 27/4, 31-131 Kraków

Tel. (012) 423-31-87, tel./fax (012) 423-31-60

Dystrybucja: ul. Bydgoska 19 C, 30-056 Kraków

Tel. (012) 638-77-83, 636-80-00 w. 2022, 2023, fax (012) 423-31-60

Tel. kom. 0506-006-674, e-mail: wydaw@if.uj.edu.pl

Konto BPH PBK SA IV/O Kraków nr 62 1060 0076 0000 3200 0047 8769

Wst p

Daniela Hodrovâ na rynku wydawniczym Czech pojawiła si najpierw jako literaturoznawca: w roku 1989 ukazała si jej praca z zakresu teorii powie ci pt. *Hledâni românu*. Kolejne prace teoretyczne Hodrovej, pracownika naukowego Czeskiej Akademii Nauk, zapewniły jej pozycj jednego z czołowych teoretyków literatury w Czechach. Jako autorka powie ci Hodrovâ w szerszej wiadomo ci czytelników zaistniała na pocztku lat 90. W roku 1991 ukazały si : *Podoboji* oraz *Kukly*, a rok pó niej - *Thêta*. Powie ci te składaj si na cykl opatrzony tytułem *TrÏznivé mÛsto*. W roku wydania *Thêty* pojawiła si równie eseistyczna proza *MÛsto vidim...* - rodzaj literackiego przewodnika po Pradze, wydanego nieco wcze niej w Pary u, w wersji francuskiej, pod tytułem *Visite privêe - Prague*. Utwór ten mo na uzna za faktyczny debiut literacki Hodrovej. Fakt wydania dwóch powie ci w jednym roku sugeruje, e czekały one gotowe na dogodny moment publikacji. Rzeczywi cie, w latach 1977-1990 pisała Hodrovâ do szuflady, a jej teksty czytali jedynie najbli si przyjaciele i znajomi. Hodrovâ nie miała szans na wydanie swoich ksi ek w obj tym cenzur obiegu oficjalnym, a publikacj w wydawnictwach emigracyjnych i samizdatowych nie była zainteresowana. Decyzj t opó niła wprawdzie swój debiut o wiele lat, ale jako pisarka unikn ła etykietek wynikaj cych z podziału literatury na oficjaln i nieoficjaln oraz wpisała si w kontekst literacki lat 90.

Lata 90. stanowi nowy etap w historii literatury czeskiej. Zmiany ustrojowe po roku 1989 spowodowały, podobnie jak w Polsce i innych krajach bloku komunistycznego, uwolnienie polityki wydawniczej od dyrektyw ideologicznych. Pierwszym tego przejawem były publikacje dzieł wydawanych dot d wyl cznie w obiegu nieoficjalnym, owianych tajemnic niedost pno ci i zakazu, znanych ograniczonej grupie czytelników. Tym powtórnym debiutom towarzyszyła fala debiutów „wła ciwych”. Michal Ajvaz, Jiri Kratochvil, Daniela Hodrovâ, Vladimir Macura - to wa niejsze nazwiska z tego kr gu. Pojawienie si utworów wy ej wymienionych pisarzy podwa yło obowi zuj ce dot d kryteria typologiczne, zamykaj ce literatur czesk w granicach, jak to okre lił czeski literatu-

roznawca Vladimir Novotny, „literackiego muzeum”¹. Charakterystyczn cech twórczo ci wymienionych autorów jest skłonno do eksperymentu formalnego, d enie do innowacyjno ci, tak w zakresie tematu (nowego, mało eksploatowanego), jak w sposobie jego problematyzowania. Pojawiły si próby klasyfikacji tej literatury, mówiono o ró nych nurtach, przywoływano kontekst postmodernizmu. Czeski badacz literatury współczesnej, Ale Haman, w artykule *Fikce a imaginace v prozách devadesátých let* wł czył j w nurt, który nazwał „imaginacyjnym” („imaginativní”). wiat kreowany w utworach Kratochvila czy Hodrovej - mówi Haman - ma kształt hipotetyczny, eksponuje tajemniczo , irracjonalno i staje si wyrazem sceptycyzmu poznawczego. Poznanie, niedost p ne racjonalnemu do wiadczeniu, zostaje nie tyle umo liwione, co uaktywnione przez wł czenie w nie fantazji i intuicji. Ba niowo-fantastyczny charakter rzeczywisto ci jest przy tym nieustannie weryfikowany dzi ki zabiegom antyiluzyjnym, które w wyra ny sposób informuj o obecno ci i znaczeniu aktu kreacji, a wraz z nim - o indywidualnym charakterze wizji. Ma to, jak podkre la Haman, zmniejszy niepokój wywołany odrealniam c rzeczywisto i imaginacj i spowodowa reakcj , zmobilizowa intelekt. Proza taka implikuje czytelnika, który wł cza w odbiór własn - najlepiej niemał - wiedzy i mo liwo ci intelektualne.

Niektóre z wymienionych cech pozwalaj ł czy proz imaginacyjn z literatur postmodernistyczn , tak te postrzega fakt Lubomir Machala, autor najobszerniejszego, jak dot d, opracowania po wi conego literaturze czeskiej lat 90.: *Literami bludi te. Balance polistopadové prózy*. Dla Hamana kontekst postmodernizmu nie jest przekonuj cy, w jego interpretacji du o wa niejsza rola przypada do wiadczeniu pokoleniowemu. Generacj pisarzy - przedstawicieli prozy imaginacyjnej, urodzonych w latach 40. XX wieku, a wi c Hodrov , Kratochvila, Ajvaza, Macur , Haman nazywa „generacj skradzionej opowieci” („generace ukradeného příběhu”). Dla tego pokolenia autorów, mówi Haman, „wielka” historia przestała by interesuj ca. Wa na stała si historia własnego ycia. Przybrała ona jednak posta ci gu wydarze pozbawionego perspektywy teleologicznej. Jedyne sens przynosił upływaj cy czas. Towarzysz ce temu osamotnienie, izolacja i brak komunikacji były rekompensowane przez marzenie na jawie, fantazjowanie, projekcj innych wiatów, jednym słowem - imaginacj ². Propozycja Hamana to jedna z prób najnowszej typologii prozy czeskiej lat 90. (przekazane tu w skrócie informacje pochodz z artykułu opublikowanego w roku 2001). Dla Machali du o bardziej inspiruj cy wydaje si kontekst postmodernistyczny - w Czechach, jak mówi ten autor - opracowany słabo: informacje na ten temat Czesi czerpi głównie z artykułów i prac Słowaka Tibora ilki³. Dyskusja nad proz lat 90. trwa, bez w tpienia jednak, i to bez wzgl du na typologie, dla literatury tej - jak pisze Leszek Engelking w swojej

¹ V. Novotny, *Ceske literárnímuzeum a jeho outsider!*, „Tvar” 1994/14, s. 1,4.

² A. Haman, *Fikce a imaginace v prozách devadesátých let*, „Tvar” 2001/17, s. 6.

³ L. Machala, *Literární bludisté. Balance polistopadové prózy*, Praha 2001, Nakladatelství Brana, s. 47.

pracy *Surrealism, underground, postmodernizm* — charakterystyczna jest przede wszystkim obecność silnych indywidualności⁴. Zalicza się do nich również Daniela Hodrova.

Pisarstwo Hodrovej to bez wątpienia jedno z ciekawszych zjawisk literatury czeskiej minionego dziesięciolecia. Powieści tej autorki stosunkowo szybko zostały przetłumaczone i wydane również za granicą, m.in. w Niemczech, Holandii, Włoszech i Francji. Można więc mówić o sukcesie pisarskim. Czytelnikom polskim Hodrova znana jest z przekładów Leszka Engelkinga. W jednym z numerów „Literatury na wiece” (1996, nr 3) zamieszczono fragmenty dwóch powieści: *Podoboj* oraz *Thety*, uzupełnione interesującym szkicem Vladimira Macury i wywiadem z pisarką; fragment powieści *Perunuy den* zaproponowało czasopismo „Krasnogruda” (1996, nr 5). W roku 2001 łódzkie wydawnictwo „Tygiel Kultury” wydało debiutancką powieść Hodrovej *Podoboj*. Powieść ta pojawiła się u nas stosunkowo późno, dla przykładu: w Niemczech ukazała się już w roku 1992, a więc tuż po jej wydaniu w Czechach.

W prezentowanej tu pracy przedmiotem analizy są trzy powieści Hodrovej, tworzące trylogię *Tryznive mesto: Podoboj, Kukły i Theta* (Hodrova, do roku 2002, opublikowała pięć powieści. Poza wymienionymi ukazały się jeszcze: *Perunuy den*, 1995 oraz *Ztracene deti*, 1997). Praca nie obejmuje więc całego dorobku czeskiej pisarki, a wybór trylogii jako materiału badawczego podyktowany został względami dwójakiego rodzaju. Pierwszy z nich ma związek z faktem, iż w momencie krystalizowania się pomysłu i powstawania koncepcji pracy, na rynku wydawniczym dostępne były cztery utwory czeskiej pisarki, co w naturalny sposób eliminowało jej ostatnią powieść. Drugie kryterium, ważniejsze, łączy się z tym, że trylogia funkcjonuje jako cykl powieściowy, jako zwarta propozycja tworząca, mimo otwartości budowanej programowo, zamknięty system twórczości Hodrovej, pewną całość, umożliwiającą dokonanie w miarę spójnej systematyzacji. Trylogia traktowana jest jako materiał reprezentatywny w powieściowym dorobku Hodrovej. Praca nie obejmuje również utworu *Mesto vidim...*, ale tekst ten został wykorzystany jako materiał wyjaśniający czy uzupełniający niektóre powieściowe zjawiska.

Perfekcyjnie dopracowana struktura powieści Hodrovej budzi skojarzenia z chłodną naukową kalkulacją. Niemieckiemu krytykowi Ursowi Heftrichowi, autorowi doświadczonej w tonie recenzji pierwszej powieści Hodrovej, nasuwało to skojarzenia z mechanicznymi zabawkami z *Dziadka do orzechów* E.T.A. Hoffmanna, której działanie konstruktor precyzyjnie zaplanował. Intellectualny charakter tej prozy, jej przemysłowa i dopracowana konstrukcja oraz wywołane tym wrażenie pewnej sztuczności, traktować można jako element charakterystyczny dla Hodrovej ontologicznej metafory opisującej istotę powieściowego

⁴ L. Engelking, *Surrealism, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Łódź 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 142.

⁵ U. Heftrich, *Daniela Hodrova. Città dolente, Das IVolschaner Reich*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 17.11.1992 (korzystam z tekstu przesłanego mi przez autora recenzji).

bytu. Mo na je te uzna za zjawisko charakterystyczne dla twórczo ci pisarzy-literaturoznawców, dysponuj cych rozległ wiedz teoretyczn i literack , wykorzystywan w twórczo ci artystycznej. Nie bez powodu Hodrová zwana jest przez czeskich krytyków „czeskim Eco”⁶ oraz ł czona z takimi pisarzami i teoretykami literatury jednocznie nie, jak wspomniani wy ej Macura, Kratochvil czy Sylvie Richterová. Równie nawi zania do nieco bardziej odległej w czasie rodzimej tradycji literackiej wskazuj na inspiracj Hodrovej twórczo ci pisarek aktywnych naukowo. Do najwa niejszych nale Milada Soucková i Věra Linhartová. Soucková, doktor nauk przyrodniczych, od roku 1948 przebywaj ca na emigracji w USA, jest autork licznyc powie ci i tomików poetyckich (te wydawane s w Czechach dopiero od niedawna). Pisarka na presti owych ameryka skich uniwersytetach wyłkładała literatury słowia skie i była zaanga owana w popularyzacj literatury czeskiej za granic . Linhartová wyemigrowała po 1968 roku do Pary a, gdzie mieszka do dzisiaj. Pracowała w paryskich muzeach, opiekuj c si zbiorami sztuki orientalnej i publikuj c prace z historii sztuki i estetyki. Niezwykle interesuj ca pod wzgl dem artystycznym twórczo obu pisarek-intelektualistek uznawana jest za elitarn , a nawet, dotyczy to zwłaszczca Linhartovej, hermetyczn .

Wyrazem kontrowersji, jakie budzi twórczo Hodrovej, s gwałtowne, wr cz agresywne, wypowiedzi krytyczne w Czechach. Przykładem niech b dzie recenzja Libu y Heczkovej zatytułowana po prostu *Hodrová*. Ostrej krytyce poddano tu zarówno teoretyczn , jak i powie ciow twórczo Hodrovej (zwracano uwag na emocjonalny ton wypowiedzi Heczkovej i sił zawartej w niej negacji). Hodrová, proszona o ustosunkowanie si do tej recenzji, podkre lała, e wiat jej powie ci, obcy pewnemu rodzajowi percepcji intelektualno-emocjonalnej, mo e by dla niektórych tym, czym jest, przywołajmy jej okrelenie, „krzy dla diabła”⁸. Odpowied ta i nieco protekcyjalny ton kolejnych komentarzy Hodrovej wzbudziły ostry sprzeciw innego krytyka czeskiego, Michala pirita, który w recenzji *Okam icky pravdy* zarzucił Hodrovej autostylizacj na pisark wyj tkow i elitarn ⁹.

Trudno chyba rozstrzygn , która twórczo wymaga specyficznego rodzaju wra liwo ci, bez w tpienia jednak obok pisarstwa Hodrovej trudno przej oboj tnie. Powie ci tej autorki mog zachwyca albo odpycha , mog by te postrzegane jako trudne czy przygn biaj ce, na pewno stanowi wyzwanie intelektualne i estetyczne. S interesuj c i wa n propozycj artystyczn czeskiej prozy współczesnej i — w zwi zku z tym - cennym materiałem badawczym, który na gruncie polskiej bohemistyki nie został dot d opracowany.

⁶ M.C. Putna, *Hodrová zasněující aneb esky Eco*, „Literami noviny”, 1993, . 22, s. 6.

⁷ L. Heczková, *Hodrová*, „Kritická Pfiloha Revolver revue”, 1995, . 3, s. 33-35.

⁸ *Príbehy v nás. Rozhovor z Danielou Hodrovou*, rozmlouvali N. Macurová a L. Kasal, „Tvar”, 1996, c. 6, s. 5.

⁹ M. pirit, *Okam icky pravdy*, „Kritická Ph'loha Revolver Revue”, 1996, . 6.

W analizie dorobku twórców uprawiających literacko-literaturoznawczą „dwójpółkę” uwaga badawcza kieruje się wcz automatycznie w stronę obu sfer ich aktywności. W przypadku Hodrovej działanie takie jest uzasadnione tym bardziej, że autorka *Théty* programowo zaciera w swoich powieściach granice między tymi obszarami. Wprawdzie debiut pisarski Hodrovej poprzedzony był debiutem naukowym, jednak pytanie o to, co było pierwsze, w odniesieniu do jej propozycji, mija się z celem. Jako twórca - Hodrová funkcjonuje tak, jak wiat jej pierwszej powieści: „pod dwiema postaciami”, choć najprawdopodobniej, co wynika z filozofii wpisanej w jej dzieło, sens ukryty jest gdzieś „pomiędzy”. W prezentowanej tu pracy Hodrová interesuje mnie przede wszystkim jako pisarka, jej prace literaturoznawcze i zawarte w nich propozycje teoretyczne traktuję natomiast jako wyjątkowy, czy wręcz konieczny, przewodnik po powieściach. Niektóre zagadnienia teoretyczne podejmowane przez Hodrová zostały przeze mnie omówione szerzej. Uwzględniłam przede wszystkim prace: *Hledání románu*, *Román zaslíbení*, *Mista s tajemstvím* oraz pojedyncze artykuły naukowe. W roku 2001 Hodrová wydała obszerny, ponad siedemsetstronicowy zbiór prac ... *na okraji chaosu ... Poetka literárního díla 20. století*. Ostatnia księka Hodrovej nie została przeze mnie uwzględniona, jednak niektóre z omawianych w niej problemów pojawiły się we wcześniejszych, cytowanych w mojej pracy artykułach badawczych.

Księka ma charakter analityczno-interpretacyjny. Koncentruje się na opisie charakterystycznych dla powieści Hodrovej rozwiązań konstrukcyjnych i ujęć tematycznych, a także zawartych w nich propozycji epistemologicznych i ontologicznych. Składa się z trzech części, z których każda została podzielona na podrozdziały. Pierwsza część: *Konstrukcja powieści Daniela Hodrovej* dotyczy problemów konstrukcyjnych trzech kolejnych powieści cyklu *Trýznivé město: Podoboji*, *Kukły* i *Thêta*. Układ podrozdziałów (*Podoboji: wiat podwojony*, *Kukły: metamorfozy i multiplikacje*, *Thêta: labirynty*) odpowiada więc porządkowi trylogii. Część druga: *Pamięć, powieść, to samo* — rekonstruuje zarysowany w trylogii Hodrovej drogę w poszukiwaniu to samości. Towarzyszy temu próba funkcjonalnej interpretacji powieściowych motywów, które wspierają byt postaci wykreowanych na pograniczu autobiograficznej prawdy, literackiego zmyślenia i intertekstualnych aluzji. *Treść i funkcja powtarzania w Podoboji*, *Do wiadczénie deziluzji w Kukłach* oraz *W kręgu autotematyzmu Théty* to tytuły poszczególnych podrozdziałów. Część trzecia księki: *Danieli Hodrovej refleksja nad powieścią i pisanie* składa się z dwóch części. W pierwszej przedstawiam koncepcję rozwoju powieści według Hodrovej, omawiam zagadnienie powieściowej autorefleksji oraz intertekstualności traktowanej jako forma poszukiwania pamięci. W drugiej (*O procesie pisania*), poświęconym zagadnieniom autotematyzmu, nawiązuję do obecnej w *Thécie* refleksji związanej z twórczością, pisarstwem i pisanie.

Prezentowana tu praca nie ma ambicji monograficznych. Omawiam więc trylogię, czyli część powieści twórczości Hodrovej (wciś piszej), ograniczoną przyjętą perspektywą badawczą, nie wyczerpującą całości problematyki prozy

Danieli Hodrovej. Moja praca jest po prostu jedn z mo liwych propozycji interpretacyjnych i stanowi zaledwie wst p do bada nad tym inspiruj cym zjawiskiem wspólczesnej literatury czeskiej.

Serdecznie dzi kuj osobom, które wspierały mnie swoj wiedz i których uwagi pomogły odnale nowe konteksty interpretacyjne: prof. dr hab. Bo enie Tokarz, prof. dr. hab. Grzegorzowi Gazdzie, prof. dr. hab. Józefowi Zarkowi oraz prof. dr. hab. Jackowi Baluchowi. Serdeczne podzi kowania za pomoc w przygotowaniu ksi ki składam dr Alinie Swie ciak.

Konstrukcja powieci Daniela Hodrovy

Na powieci trylogii Daniela Hodrovy, *Triznivé město*, składają się trzy powieci: *Podoboji* (*Pod dwiema postaciami*), *Kukly* (Poczwarki) oraz *Thêta*. Dwie pierwsze części trylogii ukazały się drukiem w roku 1991, cz. ostatnia została wydana rok później. Przyjrzyjmy się ich konstrukcji.

Podoboji: wiat podwojony

Powie *Podoboji* składa się z 75 krótkich, maksymalnie 5-stronicowych, opatrzonych tytułami, rozdziałów. Podział tekstu na rozdziały pokrywa się z wewnętrzną segmentacją wiatu powieciowego na szereg epizodów i wydarzeń. Tytuły, jako wyrażenia, stanowiące przejścia między kolejnymi rozdziałami, stanowią rodzaj „ramek” dla poszczególnych epizodów oraz wydarzeń fabularnych. Przywodzi to na myśl kalejdoskop, w którym po każdym obrocie potrzebni ciu lub obrotu zmieniają się obrazy; lub mozaik¹, złożona z wyrażenia oddzielonych od siebie graficznie elementów, tworzących określone całości. Konsekwencją takiej techniki przedstawiania jest skupienie uwagi na rozdziale jako samodzielnej części kompozycyjnej i znaczeniowej. Początek i koniec kalejdoskopowo-

¹ W pracy korzystam z następujących wydań powieci Hodrovy: *Podoboji*, Usti nad Labem, Severofieske nakladatelstvi, 1991 (dalej jako Pd); *Kukly*, Praha 1991, Prace, (dalej jako K); *Theta*, Praha 1992, Československý spisovatel, (dalej jako Th). Tytuły polskie podaję według tłumacze Leszka Engelkinga i Joanny Goszczyńskiej. Zob. D. Hodrova, *Pod dwiema postaciami*, przeł. L. Engelking, Łódź 2001, Biblioteka „Tygla Kultury” oraz V. Macura, *Nie ko cz ca si powie Daniely Hodrovej*, przeł. J. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 3, s. 176-188.

² Pierwsze porównanie zaczerpnięte z artykułu: J. Bartuškovi, A. Zachova, *Problem dvojnicki v trilogii Daniely Hodrove*, „Česká literatura” 1994/5, s. 522. O kompozycji mozaikowej *Podoboji* pisze natomiast Vladimír Macura w artykule: *Nie ko cz ca si powie Daniely Hodrovej*, dz.cyt., s. 181.

-mozaikowej perspektywy zostaje wyznaczony przez powtórzenie: rozdziały pierwszy i ostatni noszą identyczny tytuł: *Okno dětského pokoje {Okno pokoju dječinného}*. Utworzona w ten sposób kompozycyjna „rama” pozostaje w semantycznym związku z nadrzędnym motywem powieści (i całej trylogii) - wiecznego powrotu i powtórzenia.

Droga do problematyki utworu wiedzie przez centralną metaforę zawartą w tytule powieści. *Podoboji* to skrócona forma czeskiego odpowiednika wyrażenia *sub utraque specie* - „pod obiema postaciami” („pod obojmi způsobou”) - oznaczającego przyjmowanie komunii pod postacią chleba i wina przez wyznawców odłamu husytyzmu (zwanych także utrakwistami; „podoboji” oznacza także „utrakwistyczny”). Rozchwylenie znaczeniowe tego słowa jest w powieści wyrażone, sama Hodrová wyjaśnia tytuł w sposób następujący:

Slovo „podoboji” má v románu [...] několikrát význam. Předně odkazuje k náboženské tradici přijímání pod oboji způsobou. Důležitější jsou však jeho významy další - ambivalentní charakter existence obojetníků, konfidentů a také bytostí, které se pohybují ve světě živých a mrtvých³.

Podstawowym kontekstem dla przedstawianych zdarzeń jest schizma - w znaczeniu rzeczywistym i symbolicznym. Jeden z bohaterów, Jan Paskal, pierwotnie katolicki ksiądz, jest konwertyt - zmiana wyznania doprowadza do wewnętrznego rozłamu a w konsekwencji - życiowego upadku. Jednocześnie w życiu Paskala pobrzmiewa podobieństwo do losu Jana Husa, inicjatora rozłamu religijnego w Czechach w XV wieku. Schizma przybiera formę podziału na bohaterów „żywych” i „umarłych”, co implikuje współistnienie dwóch przestrzeni - domu i cmentarza. Jest wyrazem przynależności do obu światów, a także - jak pisze jeden z krytyków - przejawem schizofrenicznej sytuacji powojennych, komunistycznych lat, kiedy to „bylo běžné něco jiného si myslet, něco jiného říkat a dělat”⁴. Przekłada się na symbolicznie pojęty, egzystencjalny «stan „pod dwiema postaciami”», w jakim znajduje się niemal każdy postać; stan charakteryzujący zarówno byt fizyczny, jak i psychiczny (etyczny, emocjonalny). W obrębie zdarzeń fabularnych to podwójno bytu (obok konwersji Jana Paskala) reprezentują m.in. losy Alice Davidovicovej (jej wypadnięcie z okna i „zawieszenie” między niebem a ziemią), Divisa Paskala (połowiczne „przejście” przez przewód wentylacyjny i zatrzymanie się na granicy świata żywych i umarłych) oraz dziadka Davidovica i doktora Koki (prowadzenie podwójnego życia). Przykłady można by mnożyć. W tym momencie ważniejsze jest jednak zasygnalizowanie logiki prezentowanego w powieści porządku (dokonanie podziału lub uwzględnienie rozłamu czy te współistnienia binarnych

³ D. Hodrová, *Slovo „podoboji” má v románu...*, „Kmen” 1990, t. 9, s. 8.

⁴ M. Ryšavý, *Zasvěcení do textu. Úvaha nad románovou trilogií Daniely Hodrové Tryznivé město*, „Tvar” 1993, t. 37/38, s. 18.

cz ci); logiki, która u swoich podstaw ma historyczne i kulturowe „podobojí”. Podział jest wi c zawsze podziałem dwójkowym, a symbolika liczby dwa wprowadzona jest z interpretacji kabalisty i mistyka Agrippy von Nettesheima. Sygnalizuje to zainteresowanie Hodrovej tradycj ezoteryczn :

Je—li jednotka podle íselne kabaŷy Agrippy z Nettesheimu zridlem a pŷvodem v ech ísel [...] pak dvojka, která nasleduje hned po ni, je íslem stvoreni, projevem prvnio pohybu, ze dvojky vyplývá veskere zt lesneni, dvojka je principem d leni, mnohosti a rozdílu, hmoty a prom ny, je íslem v dy, pam ti a sv ta, íslem loveka, íslem sváru a ne istoty. Podle teho Agrippy z Nettesheimu je to práve íslo dve, kter zpŷsobuje váeliká nocni víd ni, mŷry a stra ídla. Pŷí predvídání je íslem nejpnznivej ím. Podle pythagorovců je dvojka zlým demonem. Nekteŷí ji dokonce ani nepokládají za íslo, ale pouhe zmatení jednotky. Dv desky zákona byly na Sinaji, u Moj í e dva cherubini pohli eli do slitovnice, u Zacharia e dve olivy pry tily olejem, dve pŷrozenosti jsou v Kristu, dva druhy duchu prebyvají ve vesmíru - dobŷí a zlí, dv jsou velká sv tla nebeská, dvoji ekvínokce, dva ívlý plodící živoucího ducha - zeme a voda [...] (Pd, s. 146).

Jedna z postaci *Podobojí*, pan Turek, powie ciowym drzec, tak komentuje znaczenie tej liczby w powie ci:

Dva jsou brehy, na kterých je mo no stát, dv hlavní viry, které je mo no vyznávat, dvoji je pŷrozenost ívo ícha v komor babi ky Davidovi ove, pta í akrysi, dva jsou Paskalove, dva jsou horolezci, které naverbovali k bartolom íským pacholkům, a dva jsou take ti, kteŷí pŷijdou po nich. Dva jsou sv ty - predol anský a ol anský - a dvoji je pohyb, který je ovládá - vystup a sestup. Tuto ol anskou kabalú by býlo mo no je te dlouho rozvíjet [...] (Pd, s. 146).

Opowie w *Podobojí* koncentruje si na dziejach mieszkaców jednego z praskich domów. Mieszkanie na pi tym pi trze zajmuj kolejno: ydowska rodzina Davidowi ów (dziadkowie i wnuczka Alice), niemieckie mał e stwo Hergesellów oraz pastor Jan Paskal z on Nor í synami: Divísem i Vojtechem. Spo ród nich szczególné uwag zwraca Alice Davidovicová, posta , której dominant jest niespełniona miłó do narzeczonego, oraz Jan Paskal, bohater, na którego konstrukcj zło yła si wspomniana zmiana wyznania (motywowana miłó ci do kobiety) oraz zabójstwo z zazdro ci. W całej powie ci pojawia si kilkadziesi t osób: mieszkaców domu, ludzi zwi zanych z nim przez okazjonalne pobyty i ró norakie relacje z mieszkacami oraz kilka postaci historycznych, wyst puj cych wyl cznie w roli „umarłych”. W takim te wariantcie pojawia si w *Podobojí* wi kszo mieszkaców domu po swojej mierci. Zmiana statusu ontologicznego nie pozbawia jednak umarłych wiadomo ci przynale nej ywym, nie pozbawia ich te prawa do do wiadczenia i prze ywania na równi z yj cymi. mier nie jest wi c ko cem egzystencji, lecz jej epizodem:

Jak je, Divíí Paskale, blárove domnívat se, e existuje n jaký zásadní rozdíl mezi ílovým a v ci, mezi ívým a mŷtvým [...]. Jedno prechází v druhé velmi plynné a okain ík a místo prechodu jsou nespo ítelné (Pd, s. 50, podkr. A. C.).

Tym samym zostaje zasygnalizowana labilność i względnosc granic między wymiarami bytu, co prowadzi do zatarcia różnic między żywymi i umarłymi. W identyfikacji stanu ontologicznego pomocny staje się m.in. fakt przebywania postaci na cmentarzu w charakterze „mieszkańca” i pewne charakterystyczne czynności, jak np. przechodzenie przez przewód wentylacyjny czy lot.

Funkcjonowanie umarłych sprowadza się do powtarzania po śmierci modelu życia ziemskiego:

[...] mrtvi iji mezi nami dal svym obyčejným životem divně oproti teným, životem jakoby omezeným na to, co v něm bylo nejzákladnější, a to se po smrti opakuje stále dokola. Jako by lovek usedl na zcela nové kolotoč, z kterého už nemůže sčíst, a musí se na něm poradit to itjako kaá. Mrtvi iji dal, ale myje nevidíme, mu jsme je viděli jen tehdy, když se sami ocitneme v rozpoložení mezi životem a smrtí (Pd, s. 72).

Kreowana w powieści wizja pośmiertnego bytu ma swój rodowód w mitologiczno-religijnych koncepcjach o nieśmiertelności ludzkiej duszy i traktowaniu śmierci jako przejścia w inny wymiar, jako „inicjacji, wprowadzenia w nowy *modus* bytu”. W kreacji tej bliski jest Hodrovej również kontekst mitologii orfickiej, zakładający możliwość spotkania obu wiatów i ich wzajemnej dostępnosci. W pracy teoretycznej Hodrovej, zatytułowanej *Mista s tajemstvím (Miejsca tajemne)*, czytamy:

Připome me například mytologii keltskou, v níž tento a onen svět spolu za určitých okolností, v určitém čas komunikovaly. Keltská bohyně Ilia oddělena od lidí, neexistoval tu žádný Olymp ani nebe, sídlo bohů, vnikala do říše smrtelníků v určité dny (o samainu), když se jí misili s mrtvými. I v průběhu roku v ak mohli mrtví vstupovat do světa živých a někteří smrtelníci mohli přistup do světa mrtvých [...]⁵.

W powieściowej wizji życia po śmierci zostaje również uwzględnione myślenie karmiczne, oparte na zasadach powrotu i powtórzenia⁷. Spotykamy się tu jednak z oryginalną wersją transmigracji dusz - umarli powtarzają swoje życie w nowym wymiarze. Powtórzenie to ma charakter przymusowy i dotyczy si z figur uwiązania, w efekcie czego pośmiertne istnienie w *Podoboji* ma wydźwięk głęboko pesymistyczny. W licznych mitach i wierzeniach, jak twierdzi Eliade, istnieje tendencja do takiego wyjaśnienia konieczności śmierci, które dotyczy ze zmian; śmierć znosi inercję i nieruchomość wynikającą z przedłużania w nieskończoność ludzkiego życia⁸. Również w tym wymiarem śmierci

⁵ M. Eliade, *Wprowadzenie do mitologii śmierci* [w:] tenże, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, Oficyna Literacka, s. 46.

⁶ D. Hodrova, *Mista s tajemstvím*, Praha 1994, Koniasch Latin Press, s. 8.

⁷ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyboru dokonał B. Moliński, Warszawa 1970, PIW, s. 127-128.

⁸ M. Eliade, *Wprowadzenie do mitologii śmierci*, dz.cyt., s. 42.

w doktrynach religijnych bywa uwolnienie człowieka od cierpienia życia doczesnego. Wizja Hodrovey jest propozycją nawrócenia do takiego ujmowania śmierci, które przeczy wolności i kreatywności, jest również bliska temu aspektowi wiary w reinkarnację, według którego powtarzanie jest konieczne do zrozumienia i przepracowania własnych błędów, do prawidłowej inicjacji. Wizja ta jest również metaforą „istnienia powieściowego”.

Powtórzenie jako zasada egzystencji dotyczy zarówno umarłych, jak i żywych. W pierwszym przypadku chodzi o stan niekończącego się cierpienia, spowodowanego koniecznością przeżywania tych samych wydarzeń, które powracając po śmierci, stanowi przedłużenie indywidualnego losu postaci (np. Alice). W drugim przypadku powtórzenie opiera się na „odbiciu dziejowym” – los pojedynczej postaci jest zwierciadłem (najczęściej krzywym) losów z odległej przeszłości (np. Jan Paskal i Jan Hus). Powtarzanie realizuje się więc w planie filozoficznym, dotyczącym kondycji ludzkiego istnienia oraz historycznym i kulturowym, zgodnie z organizującą trylogię podstawowych i najważniejszych zasad, a na tym wiecie nic nie ginie, „wечно se do некона на упаковке” (Pd, s. 27). Obraz życia po śmierci jako odbicia i powtórzenia najbardziej dotkliwych aspektów życia przed śmiercią, jak te wizje zdeformowanych, odartych z heroizmu i szlachetnych pobudek indywidualnych losów składających się na dzieje daje w efekcie pesymistyczne wyobrażenie o rzeczywistości: „вечно se упаковке, jenom пока де trochu jinak, hur” – czytamy w powieści (Pd, s. 131).

Narracja w *Podoboj* prowadzona jest, poza określonymi wyjątkami, w trzeciej osobie. Na wspomniane wyjątki składa się dwanaście rozdziałów, z których jedna część posiada identyczne incipity „Jsem”, a jeden, zatytułowany *Du icky*, rozpoczyna czasownikowa liczba mnoga „Jsme” („Jsme du i ky”), za pośrednictwem której w rozdziale pojawia się bohater zbiorowy. W rozdziale: *Grossglockner*, incipit „Jsem” zostaje powtórzony („Jsem Roha ek, Jsem Boha ek”) i wprowadza dwóch bohaterów, mówiących Jednym głosem”. Rozdziały, w których mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową to: *Komora*, *Kajn*, *Olanska vinnice*, *Revoluce*, *Ku e*, *Stucl*, *Sibeni ak*, *Bourec morusovy*, *Naród*, *Melancholicky andel* (w niektórych z nich pojawia się mieszana forma narracyjna, pierwszoosobowa z trzecioosobową, bez wyjątku jednak wszystkie rozpoczynają się jako wypowiedź w pierwszej osobie). Jeśli przyjrzymy się ich nadawcom (pojawiającym się w tytułach rozdziałów), stwierdzimy, że w powieściowym wiecie zdolno wypowiedziane się uzyskuje przedmioty (krawiecki manekin o imieniu Kajn, mufka, cementarna rzeźba przedstawiająca anioła); miejsca i pomieszczenia (winnica, komora); pojęcia abstrakcyjne (naród, rewolucja); zwierzęta (jedwabnik morwowy) i części ciała (ludzka skóra). W rozdziale *ibenickak*, którego tytuł jest nazwą wzgórza, przemawia narrator kojarzący się z istotą ludzką – Benjamin Davidovi. Jest on jednak, je-li-mo-na-tak-powiedzie, osobą nie do końca ukonstytuowaną. To dziecko symboliczne, noszone w łonie zmarłej Alice, nigdy nie poczęte i nienarodzone („Jsem Benjamin

Davidovi, po ledni z rodu Davidovi u, jeh atko perske ani nezrozene, jeh atko ani nepo ate”, Pd, s. 89/ Benjamin symbolizuje pełne iluzji oczekiwanie, złudne nadzieje na szczęście i odkupienie. M.in. za jego pośrednictwem zostaje do powieści wprowadzona symbolika biblijna. Symboliczny charakter mają bohaterowie rozdziału *Grossglockner*. przemawiający jednym głosem Roha ek i Boha ek, kilkakrotnie „skopiowana” para, pojawiająca się pod postaciami Mortiera i Sangliera czy Bruna i Rubea. Pary te mają charakter wariantowy i są m.in. znakami chadzących dwójkami funkcjonariuszy reżimów ideologicznych. Imiona, pod jakimi się pojawiają, są umowne, istotą stanowi samo zjawisko (np. w rozdziale *Grossglockner* sygnowane imionami Roha ka i Boha ka). Poza tymi dwoma przykładami w analizowanych rozdziałach w roli bohaterów - narratorów występują elementy nieożywione świata przedstawionego. Ich wypowiedzi mają charakter autocharakterystyki, w której w pełni rolę odgrywa pamięć, a odkrywana przeszłość jawi się jako cykl wcielony w różne formy życia. Miejsca i przedmioty uzyskują podmiotowość wiadomo stopnia swoich komplikacji i uwikłań - historycznych, symbolicznych, intertekstualnych (zwiększa to ich moc symbolizacyjną):

Jsem Olansky hrbitov. Ale take jsem byvala Syrafiowska vinice, kousek po kouseku jsem ustupovala zemřelym morem (Pd, s. 23).

Jsem Kajn, dreveny Kajn, krejovský panak. [...] V takových chvílích se mně zmocí uje strach, aby si mně nespletli s Kainem, co zabil Abela. [...] Jsem Kajn, ale hned jsem ten a hned onen, dnes soudce a zítra strelec a pozítří třeba knez, jak se mistru Paskalovi zlíbí (Pd, s. 15).

W efekcie zabiegu współwystępowania obu form narracji, powstaje coś w rodzaju dodatkowej przestrzeni fikcyjnej, o której pisze Łotman. Podobnie jak analizowany przez niego nos majora Kowalewa z opowiadania Gogola, tak podmioty wypowiedzi w omawianych rozdziałach można na przyporządkować

[...] do dwóch typów przestrzeni - zwykłej, którą w tej parze opozycji odbiera się jako „rzeczywistą”, i do jeszcze innej - pozornej, fikcyjnej, w której wszystkie przedmioty stają się fikcyjne, ponieważ są obdarzone cechami, o których wiadomo, że nie sposób ich pogodzić⁹.

W powieści dochodzi więc do charakterystycznego podwojenia przestrzeni fikcyjnej, co można potraktować jako kolejny zabieg współbrzmienia z „dwupościową” świata *Podoboji*. Jednocześnie niepodniesienie prostego nieożywionego elementu do rangi pełnoprawnego, obdarzonego wiadomością podmiotu można traktować jako wyraz obowiazujący czegoś w powieści światopoglądu i pro-

⁹ J. Łotman, *Zagadnienie przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, przeł. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, PIW, s. 252.

pozycji odpowiedzi na pytanie o obraz wiata i jego struktur, o to, co jest pierwsze, proste, a co skomplikowane, wysze. W powieci wydają się to potwierdzać nawiązania do Teilharda de Chardina i jego filozoficznej koncepcji bytu, opierającej się na teorii zawiniętych do rodka wiatów („Nebof kde je kuprikladu hranice mezi mu li a světem, jen se v sobě a do sebe muslovitě zaviji, jak tvrdi Teilhard de Chardin”, Pd, s. 50). Odpowiadając temu metaforę zwijania i przepoczwarzania się (np. dusze zmarłych przepoczwarzają się „w konkretną rzecz”, ludzie – w byty nieszczęsne), zapowiadając pojawienie się w trylogii zasady nieustającej metamorfozy (powieć *Kukły*). Koncepcja de Chardina, potraktowana przez Helen Koskov jako jedna z ważniejszych duchowych inspiracji Hodrovey¹⁰, znajduje zastosowanie w całym powieci ciowym wiecie, w którym i rzeczy, i nazwy stają się czymś w rodzaju schowka dla bardziej skomplikowanych form. Hodrovey bliska jest również formuła z legendarnej Szmaragdowej Tablicy Hermesa Trismegistosa, cytowana w powieci *Thétér*. „nebof co je na doleje i nahore” (Th, s. 19). Rozdziały wykorzystujące narrację pierwszoosobową ilustrują więc „odwijanie się”, po pierwsze, na płaszczyźnie narracji: w wyniku czego rekwizyt, symbol, motyw uzyskuje prawo głosu, po drugie, na płaszczyźnie ontologii bytów powieci ciowych, kiedy rzeczy lub pojęcia abstrakcyjne uzyskują wiadomość. Staje się to gwarancją zaistnienia pełni, w której zawiera się i warunkuje nawzajem to, co żywe i martwe, małe i wielkie, ożywione i nieożywione. Wykładnia ze Szmaragdowej Tablicy jest w trylogii jedną z kluczowych; zawiera się w niej prawo powieci ciowej przemiany, dokonującej się w akcie twórczym.

*

Jeden z bohaterów *Podobojí*, Divis Paskal, syn Jana Paskala z drugiego małżeństwa z Noriko jako mały chłopiec próbuje przecisnąć się przez przewód wentylacyjny, przez który przechodzą tylko umarli. Dokonuje zatem symbolicznego przejścia „na drugą stronę”, chce przedostać się do wiata umarłych. Ponieważ przewód jest zbyt wąski, Divis zaklinowuje się. Od chwili

¹⁰ Por. H. Kosková, *Fenomen rozostrene hranice v současné próze (Körner, Sidon, Macura, Hodrová)* [w:] *eska literatura na konci tisíciletí*, Práspřky z 2. Kongresu světové literární vědy bohemistiky, red. Daniel Vojtěch, Praha 2001, Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 774.

¹¹ Przytaczają w całości Martin Ryšavy: „To, co je nahore, je jako to, co je dole, a to, co dole, je jako to, co je nahore, aby byly dokonány zářky jediné věci”, czyli: „To, co jest na górze, jest jak to, co jest na dole, a to, co jest na dole, jest jak to, co jest na górze, aby mohly si dokonat čuda jedné věci”. M. Ryšavy, *Zasvěcení do textu...*, dz.cyt., s. 18. Tzw. Szmaragdowa Tablica (*tabula smaragdina*) pochodzi z legendy alchemicznej o Hermesie Trismegistosie. Opowieć głosi, że Hermes Trismegistos pozostawił po sobie szmaragdowy stół, na którym została wyryta esencja mądrości alchemicznej. Zob. M. Nakonečný, *Smaragdová deska Herma Trismegista*, Praha 1994, Vodňar oraz C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, przeł. R. Reszke i L. Kolankiewicz, Warszawa 1999, Wrota, s. 178.

tego zdarzenia, w wymiarze psychicznym, yje na pograniczu obu wiatów, maj c dost p i tu, i tam. Mo na powiedzie , e w podobnej sytuacji znajduje si narrator, który z wielk swobod przemierza oba wymiary rzeczywisto ci prezentowane w utworze. Sygnalizuje swoj obecno , pocz wszy od obszerniejszych dygresji, maj cych niejednokrotnie posta teoretycznego wykładu, po krótsze zwroty i wtr cenia:

Ta, ktera se schovava za altankem [...] je nejstar f z esti d ti (sama ryz eska jmena: Libu e, Premysl, arka, Ctirad, Vlasta) [...] (Pd, s. 20);

Nofe Ko i kove se poka de chtelo stahnout tu ko enou clonu, kteraji od Ko i ka d lila (nebot' tak otci fikała) [...] (Pd, s. 42);

Jakou cenu jsi, Pa kale, ochoten zaplatit, aby mohl tu ku i s kentaufi krvi op t svleknout? (Pd, s. 54);

Podivejme, jak berankovi ta ku e padne (Pd, s. 54).

W *Podoboji* mamy do czynienia z rol opowiadacza, który ingeruje w wiat przedstawiony, komentuje i wyja nia, bezpo rednio zwraca si do czytelnika i bohaterów, uzupełnia ich wypowiedzi, jak równie zaburza chronologi , co zwi zane jest z nieco maskowanym „posiadaniem gotowego zespołu informacji” i istnieniem du ego horyzontu narracyjnego¹². W ujawnianiu swojej wiedzy narrator nie jest konsekwentny. Pozoruje on niekiedy niewiedz lub eksponuje niepewno , jest to jednak element gry z czytelnikiem i z powie ciowym wiatem. Gra ta podwa a zasady wiedzy pewnej i ilustruje sytuacj nieustannego poszukiwania; pyta , wyborów i dylematów. Narracja prowadzona jest w czasie tera niejszym, pojawiaj si w niej jednak okre lenia typu „kdy pak”, „pozdejji”, „dosud”, „po letech”, „od te doby” oraz formy czasu przeszłego - dzieje si tak np. w wyodr bnionym graficznie zako czeniu pierwszego rozdziału:

Frau Hergesell si z ubrusu nechala u it aty. Ostatni Frau Hergesell nevidela, e to ubrus abesovy a e ho babi ka Davidovicova dala na stul v den, kdy Alice Davidovi ova si na sebe po dlouhe dob oblekla divadelni aty a letela vstfc Pavlu Santnerovi z okna sveho d tskeho pokoje. Frau Hergesell vidila jen to, e v byt pred nimi bydlela idovska rodina a e nekdo z te rodiny sko il z okna den pred tim, ne mili nastoupit do transportu (Pd, s. 9).

U ycie form czasu przeszłego w przytoczonym fragmencie umo liwia rekonstrukcj czasow niektórych powie ciowych zdarze (jak wynika z relacji pani Hergessel, samobójstwo Alice miało miejsce w przeszło ci, podczas II wojny wiatowej). Narrator, mimo e posiada wiedz na ten temat, dystansuje si do

¹² W sensie okre loneym przez Kazimierza Bartoszy skiego w artykule *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich* [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, t. 1, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1976, Zakład Narodowy im. Ossoli skich, s. 251.

niej, ujawniając ją z perspektywy powieściowej postaci (a zarazem wskazując na nowy jej zakres - wiedzę o następnym zdarzeniu i o samej pani Hergessel). Dokonany charakter zdarzenia zostaje więc w pewnym sensie unieważniony, a wraz z nim - podział na przeszłość i teraźniejszość. Historia dziewczyny rozpoczyna się w momencie jej śmierci i opowiadana jest w czasie teraźniejszym, który w symboliczny sposób oddaje beczasowość po mierzalnej egzystencji bohaterów *Podobojí*. Informacja o śmierci Alice Davidovicovej ustanawia pewien konkretny punkt w przeszłości, natomiast najgłębiej sięga w nią w tekście Jana Paskala - prawdopodobnie aż do czasu bezpośrednio poprzedzającego pierwszą wojnę światową. Należy przy tym podkreślić, że w układzie wstępu nie chodzi o przyczynowo-skutkowy związek zdarzenia. Nic tu nie niczego nie kończy, nawet tak naturalny „koniec” jak śmierć traci swoje pierwotne znaczenie. Dodatkowo przebiegi fabularne koncentrują się wokół poszczególnych postaci wzajemnie się przenikając i splatając, w efekcie czego, jak pisze Vladimír Macura, „każdy epizod czy wydarzenie wykracza poza swoje ramy, ich aktywność znaczeniowa promieniuje właściwie na cały tekst, na najdrobniejsze motywy pozostałych zdarzeń i epizodów”¹³.

W powieści panuje żywioł dialogiczny. Narrator opowiada o poszczególnych postaciach w sposób najbardziej adekwatny do stylu ich myślenia, postawy etycznej, do wiadczeń czy oceny sytuacji. Na poziomie językowym przejawia się to w cieniowaniu tonu wypowiedzi przez dobór słownictwa, uporządkowanie składniowe i stylistyczne charakterystyczne dla języka postaci, przez konstrukcje hybrydyczne i całe dialogizujące tło, powstałe z zestawienia wypowiedzi narratorskiej z wypowiedziami postaci przytoczonymi w formie mowy pozornie zależnej. Zdrobnienia („tichounce”, „límek”, „duška”), nagromadzenie zdań podrzędnych, zdania niedokończone, naiwne w treści pytania, towarzyszą np. opowiadaniu o Alice, oddając jej dziewczęcą niewiedzę, zdziwienie i brak orientacji w świecie. Z Divísem Paskalem i z narratora nieporozumienia wynikają z wspólnych pytań, rozważań i sposobu pojmowania skomplikowanej rzeczywistości, z Norą Paskalovą - sceptycyzm i sarkazm, z babcią Davidovicovą - prostota myślenia. W wstępie Jana Paskala pobrzmiewa pozorna powątpiewanie z wyrażeniem ironii przemieszanej z lekkim pogardem:

Pro Jana Paskala byla komora jeho Bartolomejskou noci. Byla bartolomejskou komorou, v ního dva katolici svlekali z protestantské kůže. A když se pak ocitl rozpjatý mezi dvěma kralovskými stahovými, mezi dvěma bartolomejskými stahovými, mezi panem Sanglierem a panem Mortierem (byla to první francouzská jména, která mu při té představení přišla na mysl), připadal si hrabě Jean de Pascal (není patné mít lechtický původ) jako později onen slavný Bělejší Pascal z Port-Royalu mezi svými dvěma nicotami (Pd, s. 12);

Pastor Jan Paskal zapira sve rodi e. Nechodi se k jeho evangelicke legende (Pd, s. 13);

Jan Paskal jde dal, neodpovi. Nerekne ani, e hledani Krista je bez ko ce, nebot' Krista objevuje v fici sam v sob , ale nikdy jej nemu e nalezt upln , proto e pak by splynul s Kristem, sam by pak byl Kristem. Takove je Paskalovo presv d eni, zavani pravda trochu kacifstvím, tenhle zpusob uzavazani je vSak Paskalovi vlastni - pohybovat se stale na ostfi ortodoxie a kacirstvi. Hranice je piece tak vagni (Pd, s. 33).

Narrator ch tnie unika przekazywania informacji o zdarzeniach i postaciach, dowiadujemy si o nich z wypowiedzi samych bohaterów (dominuje mowa pozornie zale na, niezale na pojawia si w postaci szcz tkowej). Traktuje zatem postaci jak narz dzia albo daj c im mo liwo dzielenia si swoj wiedz ogóln (np. filozofuj cy erudyta, pan Turek), albo pozwalaj c wypowiada opinie na temat innych postaci. Tym sposobem wielokrotnie wiat poznajemy po rednio, np. o tym, e babcia Davidovicova jest „stara i brzydka”, dowiadujemy si z fragmentu, w którym opisywane s rozterki Alice:

Trochu se ho ted' styd la, po tom, co se mezi nimi stalo naposledy, nev d la ani, jestli mu to pusobilo pote eni, jestli se mu vubec libila, neni nijak hezka, a az bud stara, bud oskliva jako babi ka Davidovicova (Pd, s. 8).

W narracji przewaja konstrukcje hybrydyczne, b d ce wynikiem mieszanias i „dwóch j zyków”, w wypowiedzi spójnej pod wzgl dem cech gramatycznych¹⁴ („Jan Paskal se v noci modli k Bohu, ale ten mu nepfina i ulevu, **proto e je to Buh protestantsky, sverepy a prisny**”, Pd, s. 32, podkr. A. C.). W tego typu fragmentach narracja wchlania dyskurs naukowy, refleksj filozoficzn i j zyk potoczny, operuje charakterystycznym zasobem słów, odzwierciedlaj cym poziom intelektualny postaci, jej wiedz i stan wiadomo ci. W tpliwo ci i rozterki bohaterów zwi zane z ich skomplikowan sytuacj ontologiczn i emocjonaln oddaj ce niepewny charakter przedstawionego w powie ci wiata, na poziomie składniowym zostaj zasygnalizowane w formie licznych zda pytaj cych. Odpowiedzi na nie s sprz one z momentem, w którym dochodzi do poznania jakiej prawidlowo ci lub odkrycia tajemnicy, bywaj wi c uzale nione od przebiegu zdarze fabularnych, cz sto wr cz ewokuj pytanie. Narrator pozostaje, tym samym, w stałym kontakcie z bohaterami i zdarzeniami, nie tyle informuj c o fakcie, co na reaguj c. W efekcie, poznajemy my l, zachowanie, problem lub uzyskujemy informacj o konkretnej sytuacji zwi zanej z okre lon postaci a tak e zapoznajemy si ze stanowiskiem samego narratora. Na przykład z cytowanego wcze niej fragmentu („Jak je, Divisi Paskale, blahove domnivat se, e existuje nejaky zasadni rozdíl mezi clovekem a veci,

¹⁴ M. Bachtin, *Ró noj zyczna mowa w powie ci* [w:] ten e, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, Czytelnik, s. 132-158.

mezi živým a mrtvým, člověkem a světem [...]”, Pd, s. 50) wnioskujemy o dylemacie Divisa Paskala oraz o wynikającym z tego poglądzie narratora, który wyraża nie „rozmawia” z bohaterem i staje się mistrzem wtajemniczającym chłopca w „olszańskie tajemnice”. Warto zwrócić uwagę na to, że o samym zaistnieniu problemu Divisa dowiadujemy się właściwie z pytania rozpoczynającego cytowany fragment („Jak je, Divisi Paskale, blahové domnívat se, že existuje [...]”), które przybiera postać stwierdzenia. Same odpowiedzi nie zawsze są podawane jako ostateczne, czy raczej jako możliwe („im jeno to je, že Alice dohlédne dál než ostatní? Snadže Alice chce vidět [...]”, Pd, s. 155). Konstrukcje pytające są najbardziej wyrazistą ilustracją nieustającego dialogu: bohatera z samym sobą, z innymi bohaterami, narratora z bohaterami, narratora z czytelnikiem. W dialogu tym zawsze jednak pobrzmiewa ton dobroniosnej akceptacji i zaufania dla zachodzących tu zdarzeń i obowiązków w powieściowym świecie praw:

Pavel Santner nemá ani ponětí o tom, že dušičky si hledají zcela jiné cesty a nepřicházejí k živým jako dešťové kapky, ale spíše jako změť prachu, která pronikají nedoléhajícími okny dětských pokojů a komor (Pd, s. 44);

Zřejmě pan Klečka nebyl první ani po ledni, kdo pana Sabinu spatřil, v dyt’ hrobů máj i o i a uii (Pd, s. 101).

Jednym z ciekawszych zjawisk wynikających z dialogowego charakteru powieści jest dwugłos wiatów męskiego i kobiecego. Prowadzi on do napięcia, a nawet uniemożliwia porozumienie między przedstawicielami obu płci. Powstają dwa odrębne i nieprzystawalne systemy etyczne, wiatopoglądowe i psychologiczne, dwa różne, nieprzyjemne sobie obszary, wyrażane w niezrozumiałych dla siebie językach, tworzących „wieżę Babeli płci”. W rezultacie si dialogu, w wyniku wzajemnych reakcji mentalnych i emocjonalnych, męczy ni jawi się jako niesympatyczni i cyniczni, kobiety - jako zdradzane i nieszczerliwie. Kobiętom przypisany jest język emocji: lamentu b d uległo ci, zaprawiony niekiedy sarkazmu, męczy ni natomiast poruszają się w obrębie języka teorii naukowych, faktów, konkreów, specjalizacji i złości. Charakterystycznym sposobem wyrażania wiatopoglądu przez kobiety jest wygłaszanie naiwnych, intuicyjnych prawd i zasad, które, ubrane w styl naukowy i umotywowane różniami, w ustach męczyzn brzmi poważnie. I tak np. głoszona przez pana Turka metafora wiecznego powrotu, oparta na wykładni biblijnej i kabalistycznej, całkiem fachowo interpretowana przez dziadka Davidovica („jen aby to nebylo kolo Ixionovo [...]”, Pd, 171), w wypowiedzi babci pojawia się w formie ludowej prawdy: „Právě tak to prece musí být, porád vsechno došlo” (Pd, s. 171). Kobięty nie zajmują się roztrząsaniem i uzasadnianiem naukowym, przeciwnie, nieco bezradnie z nim walczą. „Dermatologiczny” wywód doktora Koki, pojawiający się jako nieustająca *de morbis cutaneis*, wywód pełen trudnych, fachowych słów, których nie rozumie niekochana ona i ode-

pchni ta córka Nora, jest przez drug z nich nazywany „zasłon”. Budzi w niej bezsilno oraz nigdy niespełnione pragnienie; j zyk ojca jest jej wrogiem:

Nor Kozískové se poka de chtélo stáhnout tu ko enou clonu, která ji od Ko i ka dělila, (neboť tak otci fikała), preru it jeho fee, po jejím proslovení se vzdýcky chva-

tné zvedal k odjezdu, zadr et ho v altánku spolu s mĕjjejícím létem (Pd, s. 42).

Podobn niech , nacechowan pogard , Nora ywi do zawilo ci religijnych i moralnych, okre laj cych sposób my lenia jej m a Jana Paskala. Jego wyobra enia o pochodzeniu s przez Nor ignorowane, a szukanie pokrewie stwa z Blaise'em Pascalem wywołuje ironiczny komentarz: „S onim velkým Francouzem [...] zřejmě nernel pranie společného, leda to luteránství, jak se o jeho víře později vyjadřovala pani Nora” (Pd, s. 11-12). Przewa nie jednak Nora milczy. Milczenie to jest wa nym sygnałem komunikacyjnym, wynika bowiem z braku wiary i szacunku w głoszone przez m a pogl dy: „Důvěru ti dva nevzbudili ani v Nofe Paskalové, která si ostatně o altruismu svého manžela myslela své” (Pd, s. 47). Takie zachowanie charakteryzuje kobiety, m czy ni natomiast milczeniem przewa nie okazuj lekcewa enie. W taki sposób zachowuje si np. dziadek Davidovic, rzadko rozmawiaj cy z babci , zast puj cy wypowied zło liwym „suchym miechem” („Dede ek Davidovic [...] se suse zasměje”, Pd, s. 7). Przewa nie jednak ciche wypowiedzi kobiet kontrastuj z fachowymi przemowami m czyzn, a obie strony odgródzone s od siebie szczelnymi przegrodami komunikacyjnymi. Szczelno owa wzmacniana jest semantyczn kolizj nacechowanych emocjonalnie słów „kobiecych” (kocha , czeka , wytrzyma , da , chce) z „m skimi” (terminy, zwroty, poj cia abstrakcyjne, słowa typu: nie chciał, udawał, ukrywał; słowa neutralne emocjonalnie).

*

Konstrukcj postaci rz dzi powtórzenie i podwojenie. Uwzgl dniaj c to kryterium, czeska badaczka, Jana Vrbová, dzieli postaci wyst puj ce w *Podobojí* na dwie grupy. Pierwsza obejmuje bohaterów „czysto literackich”, nieposiadaj cych wyra nego odpowiednika w - według okre lenia Vrbovej - realnym wiecie („v reálném světě”). Do grupy tej nale Alice Davidovicova i Jan Paskal. Grup drug stanowi postaci „pochodne” („odvozené”), posiadaj ce realne prototypy (referentów). Znajduj si tu przede wszystkim postaci historyczne z okresu Odrodzenia Narodowego, dla których cmentarz jest powie ciowym miejscem pobytu: Karel Sabina, Karel Jaromir Erben, Karel Havlicek Borovsky. To postaci poboczne¹⁵. Wydaje si jednak, e prawie ka dy bohater w *Podobojí*

¹⁵ J. Vrbová, *Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiriho Kratochvíla*. Píloha k asopisu „Tvar” 2001, . 2, 3, s. II.

posiada swój „prototyp”: ywi stanowi „odbicie” postaci historycznych, umarli, powtarzaj c swoje ycie, staj si „odbiciami” samych siebie, poza tym wielu bohaterów posiada swoje „prototypy” intertekstualne. Dzi ki temu wi kszo postaci ma charakter sobowtórów, a zwi zany z tym zanik cech indywidualnych decyduje o ich symbolicznym charakterze. Zabiegi te słu fikcjonalizacji oraz mitologizacji wiata.

W konstrukcjach opartych na podwojeniu, konieczne jest wyró nienie cech stałych, umo liwiaj cych identyfikacj postaci sobowtórów, zgodnej z pierwotnym oraz elementów nowych, wynikaj cych z przesuni cia, np. cech materialnych, fizycznych, estetycznych, charakterologicznych, osobowo ciowych. B dzie wi c w nie wpisana zmiana przekształcaj ca to samo :

Podobnie jak, pisze Łotman, wiat po tamtej stronie lustra jest dziwnym modelem wiata codziennego, tak samo sobowtór to uduziwnione odbicie postaci. Zmieniaj c, według praw odbicia zwierciadlanego (enancjomorfizmu) obraz postaci, sobowtór ł czy w sobie cechy, które pozwalaj dostrzec ich niezmienn inwariantn osnow oraz przesuni cia (zamiana symetrii prawego - lewego mo e uzyskiwa najrór norodniejsz interpretacj : martwy mo e by sobowtórem ywego, nieistniej cy - istniej cego, szkodny - pi kny, przest pca - wi tego, marny - wielki itp.)¹⁶.

Lubomir Dole el w wykształconym przez teori wiatów mo liwych polu tematycznym sobowtóra wyró nia nast puj ce tematy: temat Orlanda, temat Amphytriona oraz temat sobowtóra („dwojnika”):

Jedna a ta postava, tj. postava vykazující osobní identitu, existuje ve dvou nebo více alternativních mo ných světách. Toto téma je populární v mytologii, kde je známá pod názvem reinkarnace. V na i tematologii dostane název „téma Orlanda”. [...] Dvě postavy s různými osobními identitami, av ak nerozeznatelné ve svých fyzických rysech, existují v jednom a t m e fikčním světě. Vyberová tematologie zná toto téma pod názvem „doppelgänger” nebo „identická dvojčata”. My je budeme nazývat „téma Amphytriona”. [...] Dvě alternativní vtělení jedné a t e postavy existují v jednom a t m e fikčním světě. Toto téma - „dvojník” v úzkém slova smyslu - představuje střed tematického pole¹⁷.

W interesuj cym nas temacie Orlanda, sobowtór pojawia si jako efekt metamorfozy (przej cie z jednego wiata fikcyjnego do drugiego). Jest taki sam cho zmienia wła ciwo ci. Mi dzy wiatami musi jednak istnie wyra na granica; identyczno gwarantuje bohaterowi przewa nie imi własne („rigid desi-

¹⁶ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeło ył i wst pem opatrzył B. yłko, Warszawa 1998, PIW, s. 114-115.

¹⁷ L. Dole el, *Strukturalni tematologie a semantika mo ných svetů. Příklad dvojnka „eska literatura”* 1991/1, s. 6.

gnator”)¹⁸. Według takich zasad skonstruowana jest postać Alice Davidovej. Granicami między wiatami fikcyjnymi stanowi tu mier, związana ze zmianą substancjalną, a związek między Alice - yw i Alice — umarł zachowany zostaje przez imię i nazwisko, ustanawia go też obejmująca zmarłych zasada powtórzenia. Ponieważ Alice od początku występuje w powieści jako zmarła, jej „yw” wariant powstaje, o czym będzie mowa w dalszej części pracy, w wyniku rekonstrukcji przeszłości.

Uwagę zwraca czytelność znaczeniowa niektórych imion i nazwisk, poddawana interpretacji również w samej powieści¹⁹. Imię lub nazwisko może być wskazaniem to samo dla politycznej i społecznej (w tym kontekście zostaje podkreślona zmiana nazwiska motywowana sytuacją polityczną, np. bohemizacja lub germanizacja nazwisk), jego związane z etymologią znaczenie rzutuje czasem na los noszącej je postaci. Imiona i nazwiska stanowią zresztą ważny element konstrukcyjny (układy sobowótrowe), szczególnie w sytuacjach, w których postać powieściowa posiada odniesienie do realnej osoby istniejącej w tradycji kulturowej. Postać oparta na konkretnych pierwowzorach jest np. Jan Paskal. Podobnie stworzenie imion i motyw konwersji przywołuje sylwetkę Jana Husa, wspólne nazwisko - Blaise’a Pascala („Blažej Pascal? - Nikterak, Jan Paskal, eskobratrsky fratemi ek”, Pd, s. 11-12). W obu przypadkach jednak podobieństwo towarzyszy zniekształceniu, ironicznie uwypuklone w narracji. W wyniku tego zniekształcenia losy banalizują się podobnie jak czasy współczesne. Stopień czytelności odniesienia jest różny; tak jak sygnały identyfikujące. Przykładem może być para przyjaciół, pan Turek i pan Kiecka, których Martin C. Putna porównał do mitycznych Dioskurów²⁰. Ich obecność, jak obecność Benjamina (biblijnego syna umiłowanego, a zarazem oczekiwanego zbawiciela) konstituuje w powieści proces uaktywnienia pamięci mitologicznej w planie pamięci zbiorowej. Czy imiona i nazwiska intertekstualnie odsyła do postaci z innych tekstów literackich. Należą do nich m.in.: Alice, której związek z bohaterką utworów Lewisa Carrolla jest w *Podoboju* do czytelny, ipkowy Jura (jako wariant niektórych postaci bajkowych) czy Nora Kova i kova-Paskalova (jej pierwowzorem może być bohaterka dramatu Ibsena). Odwołania te stanowią aluzję, w powieści nie interpretuje się ich bezpośrednio, generują one jednak lub

¹⁸ Tamże, s. 7.

¹⁹ Czytelność znaczeniowa imion i nazwisk jest u Hodrovej wręcz ostateczna. Krytykuje to m.in. wspomniany we wstępie niniejszej pracy Urs Heftrich, mówiąc, że w tworzonej tak przez pisarkę sieci motywów nie ma w istocie wolnej przestrzeni, że jest ona „zabójczo pozbawiona luk” i „nic nieprzewidzianego się przez nią nie przebiega” („Das Netz verflochtener Motive, das Daniela Hodroväs Roman überzieht, ist von tödlicher Lückenlosigkeit: durch diese Maschen schlüpft nichts Unvorhergesehenes mehr”). U. Heftrich, *Daniela Hodrova: Città dolente, Das Wolschaner Reich*, dz.cyt.

²⁰ Obecność tych odwołań Putna komentuje ironicznie: „VötSina postav (kdo má kura a trpelivost, lu ti!) má svůj mytycky vzor, n kdy pojmenovaný a opravdu funkni („malomocný král”, Benjamin), jindy jakoby nechtený a nereflektovaný (pan Turek, ukrytý za války v hrobcu, a pan Kleka, nosící mu jídlo - mýtus Dioskurů, bli encu, smrtelného a nesmrtelného) a je to jindy chtěl, aby tam taký byl [...]”. M.C. Putna, *Hodrova zasvěcující aneb Český Eco?*, dz.cyt., s. 5.

modeluj istotne problemy, np. bajkowy charakter świata, los bohaterów. Generalnie funkcja ich nie jest związana ze wspomnianym wyżej „otwarcie” planu zbiorowej pamięci, w obrębie której włączone zostają sfery rzeczywistości i fikcji, łącznie z obszarem bliskim temu, określonym przez Junga jako nie wiadomo zbiorowa - obszarem mitów, baśni, snów²¹. Swoistą rolę spełniają między innymi przedmioty magiczne, takie jak: guzik z masy perłowej czy mufka (przedmioty i inkrustacje z masy perłowej są w całej trylogii aluzją do de Chardina: przywołuj muszlę, symbol „zawiniętych do rodka wiatów”). Pojawiają się wspólne kilku postaciom motywy, przejęte z tradycji literackiej lub kulturowej (np. motyw skóry towarzyszy bohaterom młodym jest nawiązaniem do młodzieństwa w. Bartłomieja), budujące aluzję do legend (orzeł porwujący dziecko, rytualna kradzież). Jak mówi Vrbova, są to nawiązania do archetypalnych schematów, prowadzące do mitologizacji bohaterów, a nawet całych grup²².

Najciekawsze pod względem konstrukcyjnym i ontologicznym grupy postaci w *Podobojach* tworzą umarli. Postaci te można potraktować jako wariant postaci fantastycznych:

Wszystkie wydarzenia zatem, postaci i przedmioty ze świata przedstawionego w utworze literackim, które z perspektywy naszego fotela wydają nam się nieprawdopodobne, których opis spotyka się z protestem zdrowego rozsądku - skłonni jesteśmy uważać za fantastyczne, niezależnie od tego, czy wiążą się z wierzeniami religijnymi, czy są w pełni tworem wyobraźni autora²³.

Cytowany Henryk Dubowik, analizując zagadnienie postaci fantastycznych w oparciu o definicję fantastyki Todorova, dąży do takiej ich klasyfikacji, która uwzględniłaby również istoty budzące strach, grozę lub przerażenie. Dubowik rozróżnia dwa rodzaje zabiegów budujących fantastyczne postaci:

Fantastyczne postaci literackie powstają [...] na zasadzie swobodnego łączenia i przemieszczania elementów rzeczywistości lub przekształcania istniejących w naturze proporcji. Mamy więc do czynienia (używając typologii Tzvetana Todorova) z fantastyką hiperboliczną, polegającą na powiększeniu (lub pomniejszeniu) cech fizycznych, oraz fantastyką egzotyczną, najczęściej kontaminacyjną, składankową²⁴.

W drugiej grupie umieszczone zostają przede wszystkim wampiry, upiory i widma, jako przykład połączenia cech osoby martwej i żywej²⁵. Połączenie

²¹ Por. J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996, Wydawnictwo Ewa Korczewska L.C., s. 60-61 i in.

²² J. Vrbova, *Koncepcje przestrzeni...*, dz.cyt., s. 12.

²³ H. Dubowik, *Typologia postaci fantastycznych* [w:] *Postacie w dziele literackim*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Spejny, Toruń 1982, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 29-30.

²⁴ Tamże, s. 30.

²⁵ Tamże, s. 31.

takie bez w tpienia wyst puje w przypadku postaci Alice Davidovicovej. Alice zachowuje si jak ywa osoba (fizycznie i psychicznie), jednocze nie posiada cechy wła ciwe duchom czy postaciom fantastycznym: umiej tno lotu (ma nawet, jak wynika z przytoczonego poni ej cytatu, skrzydła), przedostawania si przez niedost pne ywym przej cia; jest niewidzialna. Zachowania powy sze przede wszystkim okre laj jej fizyczno , dochodzi jednak za ich spraw do „ureczywistniaj cych” posta przesuni :

Zdało by se, e pro du i ku neni nic snadn ji ho ne zatfepat kridélky a vzlétnout, dokonce, e je to pro ni mnohem sna i, ne pro tělo podstoupit cestu volného padu. Ale snad Alice Davidovičová pfiliS promokla a kridla ji ztěžkla vodou, nemůže se odpoutat od země (Pd, s. 46).

Na przykładzie Alice wida , e konstrukcja postaci umarłych w *Podobojí* bliska jest tej, rozwa anej przez Ericha Auerbacha podczas analizy *Boskiej Komedii* Dantego. Chodzi o obdarzenie ducha „pewnym cieniem ciała, cieniem cielesnym, dzi ki któremu dusze [...] maj mo liwo zjawiania si , maj swobod słowa, gestu, nawet pewn swobod ruchu”²⁶. Tak kreowany realizm mo na za Auerbachem okre li jako „dantejski”, bowiem „na ladowanie rzeczywisto ci jest tu na ladowaniem zmysłowego do wiadczenia ziemskiej egzystencji”²⁷. Przywołane konteksty nie wyczerpuj jednak problemu. Umarli w *Podobojí* funkcjonuj wprawdzie jako postaci „nieprawdopodobne”, nie budz wszak e wymienionych przez Dubowika uczu negatywnych, nie zostaj te - jak to dzieje si u Dantego - umieszczeni w obcej racjonalnemu do wiadczeniu przestrzeni. Ich cechy i zachowanie, mimo e oparte na chwytach z repertuaru fantastyki, traktowane s w sposób, który fantastyczno i niezwykle podważa . Przywołuje on, jak si wydaje, reguły realizmu magicznego. Zaprezentowany przez Henryka Markiewicza przebieg dyskusji nad zagadnieniem realizmu magicznego uzmysławia liczne trudno ci zwi zane z definiowaniem tego zjawiska. Jak wynika z zako czenia relacji Markiewicza, obowi zuj ca staje si perspektywa najszersza, zaproponowana w pracy zbiorowej pod redakcj Jeana Weisgerbera, *Le Réalisme magique*. Według niej, za wyznacznik realizmu magicznego uznaje si „swobod i nadrz dno wyobra ni”, umieszczaj c w jego granicach „zjawiska bardzo ró norodne - próby odtworzenia archaicznego myślenia mitycznego, odsłoni cie transcendencji w rzeczywisto ci empirycznej, oscylacj mi dzy tym, co cudowne a tym, co niezwykle [...], a nawet intelektualn gr , konstruuj c wiaty hipotetyczne”²⁸. Czeski badacz, Jiri Holý, w szkicu *Fantastika v současné próze* nazywa realizm magiczny „płodn pod wzgl -

²⁶ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywisto przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeło ył i wst pem opatrzył Z. abicki, t. 1, Warszawa 1968, PIW, s. 323.

²⁷ Tam e, s. 325.

²⁸ H. Markiewicz, *Teorie powie ci za granic . Od pocz tków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, PWN, s. 331.

dem rozwoju gałęzi literatury fantastycznej”²⁹ i rozróżnia jego dwa warianty, związane z czołowymi przedstawicielami z kręgu literatury iberoamerykańskiej: Jorge Luisa Borgesa i Gabriela Garcíi Marqueza. Do wariantu „borgesowskiego” („borgesovského”) najciślej, mówi Holy, przylega pojęcie „problematyzacji” - utwory Borgesa to w zasadzie „ontologiczne hipotezy dotyczące problematycznej i paradoksalnej struktury bytu”³⁰. Zdaniem czeskiego badacza - charakterystyczne staje się dla nich naruszanie jednolitości czasu i przestrzeni, to - samo ci osób, gra między fikcją i rzeczywistością, życiem przeżywanym i wyrażanym w języku. Wariant „marquezowski” („marquezovský”) wyrasta z charakteru zdarzeń, „spisane ze snu i mity z promyślnych myśleniowych pochodzą”³¹. W obu wypadkach - kontynuuje Holy - zjawiska nadprzyrodzone, cudowne, fantastyczne zachodzą w ramach świata przedstawionego w sposób, który łamie ogólnie przyjęte reguły porządkowania rzeczywistości, w wyniku czego staje się one jej naturalnym, niebudzącym zdziwienia elementem; w *Podboju* odpowiadałyby temu niewątpliwie zabiegi związane ze sposobem funkcjonowania umarłych bohaterów w przestrzeni miasta. Blisko z tradycją realizmu magicznego podkreśla wikszość interpretatorów twórczości Hodroveja w Czechach, w tym m.in. Lubomír Machała, badacz czeskiej prozy lat 90. Pisze on:

Pri etěb romanu Daniela Hodrova se [...] vybavují také jména Gabriela Garcíi Marqueza nebo Jorge Luise Borgese, tedy představitelů magického realismu, který vyrůstá z latinskoamerického světa a prosadil se především v hispánských literaturách. [...] Situování děje do míst vyznačených se zcela konkrétními adresami také imaginativními rysy patří k prvotním znakům magického realismu. Danielu Hodrovou tvorbou magických realistů pojmá také stírání hranic mezi životem a smrtí, v jejich knihách [...] postavy plynule procházejí z reality do zasnění a naopak [...]”².

*

Przedstawiona w *Podboju* historia dzieje się, w przeważającej części, w Pradze. Jana Vrbova mówi wręcz o lokalnym charakterze powieści³³. Plan miasta został zamknięty w niewielkiej przestrzeni Olszan, na granicy dwóch dzielnic - i kowa i Vinohradów. Wszystkie podane w niej nazwy reprezentują rzeczywisty plan Pragi. Reguła ta zachowana zostaje również w odniesieniu do pozostałych nazw miejsc. Tekst - zauważa cytowana w niej Vrbova - przesycony jest nazwami miejscowymi, wręcz prowokującymi do sięgnięcia po mapę

⁹ J. Holy, *Fantastika v současné próze* [w:] tenże, *Problemy nové české epiky*, Praha 1995, Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 80

³⁰ Tamże, s. 80.

³¹ Tamże, s. 80.

³² L. Machała, *Literární bludiště...*, dz.cyt., s. 55, 57.

³³ J. Vrbova, *Koncepty prostoru...*, dz.cyt., s. 13.

miasta, a nawet kraju. Należy to, kontynuuje badaczka, traktować jako wiadomą strategię autorską: „Mapa jednak pomogłaby tenarri objasnić pohyby postav po meste a zkonkretizovat dej te, jednak mu je sloužit k overení ‘pravdivosti’”³⁴. Lokalizacja przedstawionych zdarzeń na Olszanach jest w istocie przesunięciem w stronę miejskich peryferii. Literatura, której tematem jest Praga, a w obrębie której sytuuje się trylogia Hodrovej, chłynie z tego przesunięcia korzyść³⁵. Jest to przeważnie – i dzieje się tak w *Podoboji* – gest znaczący: centrum architektoniczne miasta łączy się tradycyjnie z symbolicznym przestrzeni centrum historycznego, tworząc (o)rodek jego pamięci, poza centrum natomiast docierają jedynie echa wielkich wydarzeń, tam też objawiają się ich następstwa. Obrzeża wypełnione domami i cmentarzami, zaludnione przez ludzi i duchy, są swoim własnym życiem, skoncentrowanym wokół spraw mniejszej wagi, codziennych, wręcz trywialnych. Tworzona tu historia jest sumą historii zwyczajnych, pozbawionych heroizmu i patosu, czysto ogłoconych ze szlachetnych pobudek i motywacji.

Przestrzeń Olszan podzielona została na dwa charakterystyczne obszary: obszar żyjących, z domem jako punktem centralnym, i obszar umarłych – z siedzibą na Cmentarzu Olszańskim. Miejsca te wyznaczają przestrzenie życiowych powieściowych postaci. Dom (życie przed śmiercią) i cmentarz (życie po śmierci) znajdują się naprzeciwko siebie, oddzielone ulicą. Konstrukcja przestrzeni domu opiera się w zasadzie na jednym filarze – jest nim mieszkanie na piątym pięttrze. Brak tu dokładniejszych opisów wnętrza oraz przestrzeni na zewnątrz. Zasada ta obowiązuje w całej powieści: miejsca przywoływane są za pośrednictwem samej nazwy, a ich opis obejmuje co najwyżej kilka szczegółów. Można je więc traktować jako miejsca umowne, symboliczne. Podobnie zresztą rzecz się ma z postaciami. W przypadku mieszkania wiadomo jedynie, że jego okna wychodzą na cmentarz. W przestrzeni domu zostaje wyodrębnione jeszcze jedno mieszkanie, na parterze, zajmowane przez dozorcę i jego syna, ipkowego Jurka. Dom posiada wejście, lecz jest ono strzeżone – dozorca jest donosicielem, a jego syn odstrasza lokatorów swoją obsesyjną zazdrością i niedojrzałością. Postać dozorcę – strażnika – nasuwa skojarzenia z mitologicznym królestwem zmarłych, aktualizuje tę przestrzeń domu w wymiarze temporalnym, odsyłając ją do czasu wojennego (okupacja hitlerowska) i powojennego (reżim partyjny). Symboliczne zamknięcie nadaje domowi charakter przestrzeni negatywnej. Zmienia to tradycyjny obraz domu jako przestrzeni własnej, oswojonej, przyjaznej, której „zamknijcie, jak pisze Głowiński, stanowi gwarancję bezpieczeństwa”³⁶.

³⁴ J. Vrbova, *Koncepty prostoru...*, dz.cyt., s. 14.

³⁵ Zabieg ten w powieściach pisarzy czeskich łączy sama Hodrova. Zob. D. Hodrova, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 101 i in. Pisze o tym również Katarzyna Smoczyńska-Filgasova w artykule *Praga jako mýt [w:] Mity narodowe w literaturach słowiańskich*, pod red. M. Bobrowskiej, Kraków 1992, Wydawnictwo UJ, s. 141.

³⁶ M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marcholt. Labirynt*, Kraków 1990, Wydawnictwo Literackie, s. 139.

Zajmowane kolejno przez kilka rodzin mieszkanie na piątym piątrze jest przestrzenią tymczasową, „do przejścia” przez następujących lokatorów. Ich pojawianie się wiąże się z zdarzeniami w historii miasta: rodziną Jydowską, zamordowaną podczas wojny, „zastupującą” na chwilę rodziną Niemców, a z kolei – rodziną czeskiego konwertyty, ironicznie nagrodzonego w ten sposób za bohaterstwo – zabicie hitlerowskiego urzędnika (w istocie Paskal zabił z zazdrości, ale w momencie zachłany nie miał wyboru, czyn ten traktowany jest jako akt patriotyczny). Zmiana sytuacji historycznej „wyrzuca” (przez okno, w geście niezgody – jak Alice, czy też pokornie – drzwiami, wprost do transportu, jak dziadków Davidów) mieszkańców domu na piętro lub ich tam „wynosi” (Paskalowie początkowo mieszkali niżej). Dom w *Podoboju* jest więc przestrzenią, w której, dzięki zmianom lokatorów symbolizującym następstwo, kolejno i ruch, zaobserwować można upływ czasu. Jest również – posługując się określeniami samej Hodrovey – „miejsce z historii” czy raczej „historiami”: od tajemniczych, jak samobójcza śmierć młodej dziewczyny w dziwnych okolicznościach czy morderstwo niemieckiego urzędnika, po zwyczajne, wręcz trywialne historie małżeńskich zdrad, rodzinnych nieporozumień, pokoleniowych problemów, relacji siedzących, wyprowadzek i rozstań. Ich rysy indywidualne zostają zatarte, natomiast cechy wspólne będą typowe – wydobyte. Konstrukcja domu wyeksponowana mieszkaniem na piątym piątrze i na parterze zostaje uzupełniona swoistym ruchem w głębi. W mieszkaniu na piątym piątrze (jest to, jak się zdaje, jedyny sposób identyfikacji tego miejsca) zostają wyodrębnione dwa pomieszczenia: komora i pokój dziecienny z oknem wychodzącym na cmentarz. Komora to jedno z ważniejszych powieściowych miejsc. W planie rzeczywistym pełni ono funkcję pokoju mieszkalnego dla służących („A po nim na tom stole sioła gławu służaka Cyrila, a po nim służaka Aneka s hrbem a po nim służaka Marenka z vesnice Karhule pod Blanikiem”, Pd, s. 10), ale też spierał tużdy skład na रुपiecie. Przede wszystkim jednak stanowi magiczną przestrzeń, posiadającą swoje, najważniejsze w powieści, znaczenia symboliczne. Zmieniają się one w zależności od poszczególnych postaci, które w różny sposób miejsce to funkcjonalizują („Jsem tym, co ze mnie u mnie moi natevníci [...]”, Pd, s. 10). Zasadniczą rolę odgrywa w tym wyobraźnia – od dziecięcej konfabulacji po chorobliwą obsesję. I tak np. dla Jana Paskala komora ma wymiar czyści, w którym znajduje się dowód rzeczowy jego grzechów. Jest nim ukryty w skrzyni zakrwawiony płaszcz pana Hergesella – w chorej wyobraźni przemienia się on w wypętlającą ze schowka skórę („W tom byt je komora, v komor je skři, v te skřini ku e”, Pd, s. 132). Warto tu dostrzec „szkatułkową” konstrukcję pomieszczeń domu: dom, w nim – mieszkanie, potem pokój, w nim – komora, a w niej – skrzynia. Przypomina to nieco przestrzeń bajkową, z trzynastu komnat; z jednej strony przestrzeń fikcyjną, z drugiej – magiczną. Szereg przestrzenny: dom – komora – skrzynia – skóra odpowiada zarazem szeregowi motywów, w ramach którego zachodzi strukturalizacja fikcyjnej prze-

strzeni opowiadania: komora i skóra podlegają personifikacji i „przejmują” wypowiedź w odrębnych rozdziałach³⁷. Wracając do wnętrza Jana Paskala: męczyzna wewnątrz trznie zbrodni zaprzecza i swoje cierpienie spowodowane wyrzutami sumienia interpretuje jako karę za konwersję. Umożliwia mu to (pomocne staje się przy tym nazwisko) identyfikację z losem prześladowanych w XVI wieku hugenotów („Pro Jana Paskala byla komora jeho Bartolomejskou noci. Byla Bartolomějskou komorou, w nich dva katolici svlékali z protestantské kůže”, Pd, s. 12). W komorze męczyzna poddawany jest symbolicznym torturom, których zdeformowana interpretacja ma na celu złagodzenie cierpienia. Skrzynia ze skór nabiera szczególnego znaczenia: staje się symbolicznym „przestrzenią wyparcia”, niechcianym, a przy tym wywym zakamarkiem pamięci. Mimo i skrytą ukrytą, skóra rozrasta się jak wyrzuty sumienia. Podobne, choć nieco inaczej sfunkcjonalizowane podwojenie zdarzeń i przeżyć pojawia się w wnętrzu Divisa Paskala, w przeżytej przez niego wakacyjnej przygodzie z lat szkolnych. Wydarzenia z tym związane (do wiadomości pierwszej miłości, pobyt i usunięcie z obozu pionierskiego za złe zachowanie i niewykonanie powierzonego zadania) rozgrywają się równolegle w sferze fantastycznej, zyskując wymiar metaforyczny. Pojawia się tam m.in. motyw uwielbionej damy i zakochanego blazna; tragicomiczna opowieść odzwierciedla chłopięce fantazje o wielkim uczuciu i bohaterstwie.

W tym samym elemencie przestrzennym komory jest znajdujący się w niej przewód wentylacyjny³⁸, pełniący funkcję przejścia dla umarłych („Mám jedin okno - okýnko je slépé a nevede do tohoto světa”, Pd, s. 10). Droga przez przewód jest więc dostępną wyłócznię mieszkancom cmentarza; wtedy trafia do komory Alice. Nie tylko dziadkowie dziewczyny przebywają tu stale - komora staje się po śmierci ich domem, tak jak przedtem było nim mieszkanie; dzięki nim i Alice komora komunikuje się z „po śmierci” przestrzenią cmentarza. O ile jednak cmentarz jest miejscem ruchliwym, w komorze panuje spokój. Zadomowienie się dziadków oraz nadanie obowiązków temu w niej czasowi innych władców ciemności („V komorze prece panuje jiný čas - čas vesmírný, den a noc se tu nerozliují”, Pd, s. 35) sprawia, że przestrzeń ta staje się symbolem dla wiatów. W tym sensie realnym jest ona miejscem pobytu duchów, miejscem, jak je interpretują dzieci, w którym straszy. Dla syna Jana Paskala, Divisa, interpretacja ta zyskuje nowy wymiar. Podjęta przez chłopca wyprawa do komory ma początkowo charakter dziecięcej wycieczki na strych³⁹. Divis, zaintrygowany domową legendą o du-

³⁷ Por. *Slovník české prózy 1945-1994*. Zpracoval kolektiv autorů pod vedením Blahoslava Dokoupila a Miroslava Zelinského, Ostrava 1994, Sfinga, s. 107-109.

³⁸ W powieści jest to wietlik (*světlik*). Nazwę „przewód wentylacyjny” przejmuję za tłumaczeniem polskim Leszka Engelkinga.

³⁹ Symbolizuje ona oderwanie się spod kurateli rodziców i samodzielne poznawanie świata (wiat zewnątrz trziny znajduje się przewód nie poza „[...] cz. ci domu poč. z piec. matki”, ale w jego obrębie; stąd, jak pisze Bachelard, wyprawy na domowy strych i do piwnicy). G. Bachelard, *Wyobrażenia poetyckie*, wybór pism, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, PIW, s. 312-313.

chach, pragnie zaspokoić swoją ciekawość, jednak utknęszy w przewodzie wentylacyjnym, wtajemniczony zostaje w inny wymiar. Inicjacyjny charakter przygody zostaje dzięki temu znacznie poszerzony a Divis staje się symbolem zawieszenia między światem realnym i fantastycznym. Divis próbuje przedostać się do świata, do którego Alice Davidovicová przedostała się oknem. Według Bachelarda, okno odgradza wewnętrzne przestrzenie domu od świata zewnętrznego. Wyglądamy, wychylamy się, korzystamy z niego, gdy – twierdzi Bachelard – „jesteśmy ukryci u siebie w domu i wyglądamy na zewnętrznych”⁴⁰. Przestrzenie graniczne okna przekraczamy zatem spojrzeniem, a wychylenie się przez nie może być traktowane jedynie jako preludium do aktu opuszczenia domu. W *Podobojí* okno, drugie obok drzwi wejściowych, wyraźnie zaznaczone otwarcie przestrzeni domu, zostaje skojarzone z samobójstwem, staje się w ten sposób „bramą ku śmierci”, a zarazem „bramą opowiadania”. Prowadzi wprost do komory (innego wymiaru, innego czasu) i wraz z przewodem wentylacyjnym funkcjonuje jako miejsce przejścia i komunikacji między różnymi wymiarami, miejscami, według Hodrovej, „spjat ho s prûchodem z jednoho stavu do jiného, z jednoho světa do druhého, od známého k neznámemu”⁴¹. O ile jednak przestrzeń okna umożliwia przedostanie się „na drugą stronę”, pozostałe przejścia, jak przewód czy przesmyk, wszystkie w skie i ciasne, zatrzymują w połowie drogi, a uwięzienie w nich jest w trylogii najważniejszą formą poznania i wtajemniczenia. Podążając tropem wejściowym w kierunku komory, można stwierdzić, że znajdują się tam również jakieś drzwi, wejście dla zwykłych mieszkańców („Kdy totí vstoupí sluký Cyrila nebo Jan Paskal, nebo jeho chof Nora Paskalová¹”, Pd, s. 11), mają one jednak charakter domyślny. Przewód wentylacyjny jest tu bez wątpienia wejściem najważniejszym, a ujednoznacznienie jego roli jako przejścia dla umarłych jest niezwykle mocne. Inne wejścia, słabo sygnalizowane, pojawiają się wtedy, gdy wyznaczają drogę dostępu w racjonalnym do wiadczeniu. Komora jest też symbolem pełni. Ożywiona dzięki wypowiedzi pierwszoosobowej, wskazuje na swój androgyniczny „cielesność” („Ty vsechny [...] tisknu k svému hermafroditnímu tělu Pd, s. 10), podkreślając tym kompletność swego istnienia. Takie jej „duch” ma charakter dwuelementowy i pojawia się w postaci „ptakokrysy” (ptakoszczura)⁴². Ptakokrysa, zło ona ze „směsí prachu, hadříku, srsti ze starých kozisků, útržků papíru a oživujícího slova” (Pd, s. 10) odsyła do tajemniczości strychu i piwnicy – szelestu skrzydeł nietoperza i nocnego chrobotu szczura czy myszy. Aluzja do jej powstania („oživující slovo”) wskazuje na fikcyjny, powieściowy rodowód, mający silny związek z pamięcią i wyobraźnią.

⁴⁰ Tamże, s. 319.

⁴¹ D. Hodrova, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 109.

⁴² Leszek Engelking przełożył słowo „ptakokrysa” jako „ptakomysz”, zachowując tym samym równowagę między zawartym w nazwie elementem znaczeniowym młotem i kłosem (w języku czeskim szczur „krysa” – jest rodzajem kłosa).

Kolejn powie ciow przestrzeni jest cmentarz. Tak, jak w całej powie ci, równie tu, na poziomie nazwy, mamy do czynienia z reprezentacją analogiczną - chodzi o stary praski cmentarz lecy na Olszanach. W powie ci zachowuje on charakter miejsca wydzielonego i oddzielnego, przynależnego zmarłym i traktowanego jako wyspa w przeznaczonej do życia przestrzeni. Mimo że oddzielony i „zamieszkiwany” przez zmarłych, pozostaje, tak jak jego mieszkańcy, miejscem w pełni wartym ciowym w przestrzennym planie powie ci. Cmentarz, dawna winnica, należy do miejsc „pamiętaj cich” swój przeszło :

Jsem Olanský hřbitov. Ale také jsem bývalá Syranovská vinice, kousek po kousku jsem ustupovala zemřelým morem. Mé vino vsáкло hluboko do olánské půdy a mrtví spolu se mnou vdechují jeho vůni. Prebyvají tu ve stavu jakési věčné podroucenosti, která jen nakrátko, po dlouhotrvajících deštích, splachujících vino do hlubokých vrstev, přechází v kocovinu, v horké vystrážlivění. Ale jak vysvitne slunce, stoupá vino opět k povrchu a šifruje znovu svou omamnou vůni. I morové pacholci ji vdechují, když pohřbívají mrtvé. Země se jim za to it pod nohama (Pd, s. 23).

Pamięć miejsca powraca do bohaterów w stanach granicznych, we śnie lub w chorobie (np. w obrazach przywoływanych w rozpalonej gorączce wyobraźni pana Turka), czyli w stanach związkowej wrażliwości, umiarkowanej - podobnie jak dziecięca wyobraźnia - dostęp do ukrytych wymiarów bytu. Cmentarz jest, paradoksalnie, miejscem „pełnym życia”. Zostaje ono, o czym była już mowa, poddane zasadzie powtórzenia.

Powtarzanie w *Podobojí* oparte jest na paradygmacie mitycznym. Dotyczy ono powtarzanego po śmierci życia (myślenie karmiczne, które mitologizuje czas „ludzki”) oraz prezentowanej wizji dziejów, w której dochodzi do mitologizacji czasu historycznego. „*Podobojí* je vlastně příběhem českých dějin, které se tu odvíjejí od evokovaného národního obrození, přes německou okupaci, léta poválečná, léta sedesátá a takřka po naše dny [...] - czytamy u Macury. Najważniejsze momenty historyczne znajdują swoje odbicie w wydarzeniach, rozgrywających się powtórnie na cmentarzu, tworząc obraz współczesnych czasów. Środkiem przypomnienia o tym, że wielkie przedsięwzięcia historyczne kończyły się dla Czech klęskami, okazywały się nierealne i złudne. Wszystko to sprawia, że cmentarz w *Podobojí* staje się polityczną alegorią⁴³. Trafia tam ciało spalonego w centrum miasta chłopca (chodzi prawdopodobnie o Jana Palacha), tam też wybucha „rewolucja”. Ma ona być powtórzeniem słynnej karty czeskich dziejów, „cudu i zmartwychwstania narodu” w XIX wieku, jak określano bywało Odrodzenie Narodowe oraz Praska Wiosna z roku 1968; figurami rozgrywających się w powieści zdarzeń i innych, wcześniejszych, a po czasach biblijnych i re-

⁴³ V. Macura, *Hledání podobojí*. Doslov [w:] D. Hodrova, *Podobojí*, dz.cyt., s. 177.

⁴⁴ Potwierdza to również Hodrova w rozmowie z Leszkiem Engelkingiem. Por. *Shukanie pamięci ci*. Z *Daniel Hodrov* rozmawia Leszek Engelking, „Literatura na wiece” 1996, nr 3, s. 192.

dniowiecznej morowej zarazy. Na cmentarzu z nadzieją oczekuje się przyjścia nowego Mesjasza, który szybko okazuje się ułudą zmarłej Alice. Powtarza się tam historia, lecz jest wyłącznie wymysłem umarłych, ich „olsza skim snem”:

A mo na, e ani dny Benjamin nebyl, e to byl jen sen [...], ol ansky sen, ktery pokladali za skute nost. [...] Z hrobky vyjde pan Turek a pla e [...]. On ved l davno, e to pfijde, on vedel, jak je nebezpe ne, kdy lovek sni, zvla te tady, v tomhle morovem zajeti” (Pd, s. 140).

Cmentarz to miejsce generujące najwięcej konotacji biblijnych: wszystko tu, zgodnie z tym, co głosi pan Turek, powtarza się w biblijnych przypowieściach, („Pan Turek fika, e ka da doba napl uje stara podobienstvi po svem a ke svemu obrazu”, Pd, s. 116). Odniesienia te wydają się wyznacza mityczny początek dziejowej cię głosi, bowiem inne, np. do mitologii greckiej, pojawiają się rzadziej. Aluzje do Biblii, np. związek postaci Benjamina z Chrystusem Zbawicielem, wiążą się również z określonym wyobrażeniem czasu.

W *Podoboj* nie ma zbyt wielu bezpośrednich danych dotyczących czasu, a związek zdarzeń z czasem historycznym czytelnik musi odtwarzać z niebezpiecznych lub niejednoznacznych informacji (bywa, e związek ten szyfrowany jest również za pomocą metafor). Np. zakończenie drugiej wojny światowej sygnalizuje „revoluce, kterou skonila tahle valka” (Pd, 38), a wydarzenia roku 1968 przywoływane są za pomocą biblijnej przypowieści o młodziecach w piecu ognistym bądź określe typy: „obrodny proces”. Daty pojawiają się rzadko; wiemy m.in., e jedna z rozmów w komorze miała miejsce 9 maja (choć prawdopodobnie o rok 1945), e „padesata leta jsou v komor k neprekani” (Pd, s. 52). Ogólny, czysto wieloznaczny charakter tych informacji, związków jest z zabiegiem mityzacji czasu, temu samemu celowi służy również zaburzenie chronologii zdarzeń. Czas nie płynie tu linearnie, podział na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, jak już wspomniano, traci znaczenie. František Kautman stwierdza w związku z tym, e Hodrova „as vlastne zruila” i e punktem odniesienia w jego – choćby tylko symbolicznym – porządkowaniu może być przestrzeń⁴⁵. W tym ujęciu cmentarz zajmuje pozycję szczególną.

Oczekiwanie Zbawiciela, mówi Eliade, przesunęło w judaizmie *in illo tempore* w przyszłość, nadając czasowi kierunek linearny i niosąc historię, pojmowaną jako cierpienie, nadzieję⁴⁶. Oznaczało to zerwanie z tragicznym wymiarem czasu cyklicznego, w którym *in illo tempore* znajdowało się na początku i było regularnie, w nieskończoność powtarzane⁴⁷. Oczekiwanie Zbawiciela na

⁴⁵ F. Kautman, *Skica Daniela Hodrovej*, „Literami noviny” 1993/9, s. 6.

⁴⁶ Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz.cyt., s. 129-130 i in. oraz B. Tokarz, *Mit, to samo i kłopoty terminologiczne* [w:] *Rozpad mitu i języka?*, pod. red. B. Czapik, Katowice 1992, Wydawnictwo U, s. 65.

⁴⁷ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz.cyt., s. 265.

cmentarzu mo e by wi c zwi zane z nadziej na osi gni cie szcz liwego kresu, a jednocze nie, jako forma powtórzenia, nawi zuje do cyklicznego wyobra enia czasu. Poniewa jednak ka da kolejna wersja powtórzenia jest gorsza („vsechno se opakuje, jenom poka de trochu jinak, hur” - mówi, przypomnijmy, pan Turek), wiat w *Podoboji* nieznacznie zmierza ku apokalipsie. Dzieje maj zatem wymiar tragiczny i wydaje si , e narodowi, „który konvertoval” i „vyznava viru podoboji” (Pd, s. 120), a który potem poddał si radykalnej ateizacji, nie jest dane szuka nadziei w sferze *sacrum*:

[...] powtarzanie wyjąłowane ze swej tre ci religijnej z konieczno ci prowadzi do pesymistycznej wizji istnienia. Gdy czas cykliczny nie pozwala ju odzyskiwa ta jemnicy obecno ci bogów, gdy czas desakralizuje si - nabiera grozy: okazuje si kołem obracaj cym si w niesko czono i niesko czenie si powtarzaj cym⁴⁸.

Zu yły si równie narodowe symbole, a gdyby si do nich odwoła , byłoby jak

[...] s t mi rytifi, kdyby jednou vyšli, a by v Cechach bylo nejhůf, a take se svatým Václavem na bílém koni, který by jel v ele. V ichni by byli starí a k nepotřeb a vrátili by se do hory a zastali by v ní na v nou památku (Pd, s. 31).

Pesymistyczne w swym wyd wi ku powtarzanie w pewnym momencie zy skuje jednak nowe odniesienie. Wi e si ono z nietzschea sk wizj dziejów jako wiecznej przemiany i wiecznego powrotu, opart na micie dionizyjskim⁴⁹. Identyfikacj t umo liwia porównanie Benjamina do Dionizosa-Zagreusa („Benjamin Zagreus - Benjamin Rozsapaný”, Pd, s. 140). Motyw Dionizosa i misteriów eleuzyjskich wi e si - jak przypomina Michał Głowi ski - z wizj historii, która przebiega po kole, jednak według bardziej optymistycznego porz dku - „Rozszarpany przez tytanów Dionizos-Zagreus umiera, ale jego ciało ro nie ponownie, by cierpi ce bóstwo mogło powrócić do swej dawnej postaci”⁵⁰. Przy uwzgl dnieniu tego kontekstu w *Podoboji* pojawia si nadzieja na przyszło . Mitologizacja czasu odnosz ca si do przestrzeni cmentarza nadaje powie ci wymiar metafory historiozoficznej (metafora koła, figury powrotu). W pewnym sensie dotyczy to przestrzeni domu - tutaj równie historia zatacza koło, ale bardziej prywatne, zwi zane z cyklem indywidualnych narodzin i mierni, przyjazdów i odjazdów.

Z miejsc znajduj cych si na Olszanach wyró nia si równie wzgórze ibe ni ak, na szczycie którego, jak czytamy w powie ci, „stoi pulkruhem stromy s korunami omletymi zizkovským větrem do tvaru homolí” (Pd, s. 87). Wzniesienie to wyznacza tras w drówki Alice po mie cie w poszukiwaniu Pavla

⁴⁸ Tam e, s. 127.

⁴⁹ M. Głowi ski, *Mity przebrane...*, dz.cyt., s. 34.

⁵⁰ Tam e, s. 34.

Santnera, a jego sylwetka, wymodelowana koronami rosnących na nim drzew, b dzie stałym obrazem w powieciowym krajobrazie trylogii. W *Podoboji* obecne s również miejsca leące poza Olszanami oraz poza samym Pragiem, skąd drogi prowadzą w różne strony świata. Pojawia się m.in. francuskie miasteczko Eze. Jest to jedyne, jak podkreśla Vrbova, bardziej szczegółowo opisane miejsce w *Podoboji*.

Pavel Santner je v Eze, mste ku-orlim hnízd. Vystupuje prikrou klikatou uli - kou na vrchol meste ka. Mno stvi uli ek se nahofe sbfha v Grande Comiche, stezku nad propasti, do ni mste ko nete n shli i (Pd, s. 88).

Pojawienie się opisu czeskiej badaczki tłumaczy z jednej strony wań funkcji miejsca (ginie tam oczekiwany przez Alice narzeczony), z drugiej - chci przybliżenia przez Hodrova realiów topograficznych miejsca znajdującego się poza Czechami⁵¹. Niewykluczone jednak, że ów opis ma związek z pojęciem miejsca i jego wymowną topografią. Ulokowane wysoko w górach, zwane „miasteczkiem - orlim gniazdem”, Eze jest niedostępną i tajemniczą; to miejsce jakby nierealne, przypominające siedzibę orła porwanycego w legendach skarb lub dziecko i bawniowy zamek na szklanej górze. Istnieje niemal jednocześnie w porządku rzeczywistości i wyobraźni. Ponadto znajdują się tam wszystkie istotne dla powieci (i całej trylogii) symboliczne elementy przestrzenne: góry, przepaści i skały, niebezpieczna droga, która dla Pavla jest „przejściem” ku miłości. Można powiedzieć, że pod względem charakterystycznego dla *Podoboji* uporządkowania symbolicznego miasto Eze jest przestrzenią „kompletną”. Kolejnym w tym miejscu spoza Czech jest szczyt Grossglockner w Alpach austriackich. Dzięki tej górze, przywoływanej w opowieści Roha i Boha, zostaje wyrażony sposób zaznaczenia opozycyjnej przestrzennej góry - dołu, wzmocniona ujęta przez Jana Paskala biblijną nazwą „Gehenna”, dla określenia znajdującej się u podnóża szczytu doliny. Nazwa ta wzmacnia negatywne nacechowanie dołu, związane z symbolicznym „schodzeniem w głąb siebie”, z penetrowaniem psychiki. Tak pojmowane zejście, wymagające trudu zmierznięcia się z prawdą o sobie samym i odpowiedzialności za popełnione błędy zostaje przeciwstawione realnej drodze w górę („[...] sestup je hor i ne vystup, na tom se shodneme”, Pd, s. 63). To również symboliczny kierunek miłości, przejścia do świata umarłych, połączony z upadkiem ciała. Również w tym wymiarze jest on kierunkiem trudniejszym („[...] cesta du e vzhuru je snadnejši sestup tela dołu”, Pd, s. 45). W tak wyróżnionej płaszczyźnie wertykalnej bytu rozgrywają się w powieciowe nijsze, bardziej niezwykle zdarzenia, podczas gdy w horyzontalnej toczy się „zwykające” (symbolizuje je np. wdrówka Alice)⁵².

⁵¹ J. Vrbova, *Koncepty prostoru...*, dz.eyt., s. 14.

⁵² Por. tam e, s. 16.

W w drówce po mie cie docieramy do innych praskich dzielnic, w tym tak e do historycznego centrum miasta. Pojawiaj si m.in. Stra nice z miejscem zwanym Hagibor i krematorium, Nusle, ulice Bartolomejska i gospoda „U Medvidku”, Havelsky trh, Hrad any. Map przestrzeni „za miastem” dopełniaj miejsca z terenu Czech: góra Babilón, Budejovice, miejscowo Hradec (miejsce pobytu Jana Paskala przed przyjazdem do Pragi), wie Karhule u Blanika, z której pochodzi słu ce Paskalów. W zwi zku z ostatni z wymienionych miejscowoci, do powie ciowego repertuaru symboli narodowych doł czeni zostaj legendarni blaniccy rycerze. Bohaterowie raczej opuszczaj miasto ni do niego przybywaj (wyj tkiem jest tu Jan Paskal), bywa te , e podró za miasto odbywa si w przestrzeni wspomnie . Podobnie jak wiele elementów wiata przedstawionego w powie ci, równie miejsca za miastem s wieloznaczne. Najbardziej charakterystycznym zabiegiem jest tu u ycie nazwy aktualizujcej inn , np. mitologiczn , przestrze . Z przestrzeni tak spotykamy si m.in. w wtku rodziny Ko i ków. Ich domek letniskowy stoi na zboczuby Babilónu. Nazwa geograficzna miejsca (autentyczna nazwa górskiej miejscowoci letniskowej w zachodnich Czechach) ł czy si przez podobie stwo fonetyczne z biblijn wie Babel. Przywołuje to symboliczn sytuacj braku porozumienia. W altance na zboczuby góry rzeczywi cie nie mog nawi za kontaktu mał onkowie oraz ojciec i córka. Takie odczytanie nazwy „Babilón” zostaje zreszt w powie ci bezpo rednio zasygnalizowane. Jest to zwi zane z przygod miłosn Nory, sfinalizowan w letniskowej altance na zboczuby Babilónu. Na znaczenie nazwy miejsca zwraca uwag przypadkowy kochanek Nory („Kura ho nazve babilónskou ve i, a sam se svemu primeru zasmije”, Pd, s. 42), dodatkowo to „pomieszanie j zyków” zostaje poszerzone o aspekt fizyczny - dokonuje si w pocałunku kochanków:

Je tu je te jine zmeteni jazyku - v polibku, jeho horkost Nora Paskalova pociti hned vzap ti. Tehdy a tam se prom ni v babilónskou nevestku. U Nora sedi na hrbete apokalypticke potvory (Pd, s. 43).

Pojawienie si w cytowanym fragmencie motywów „babilónske nevestky i apokalitycke potvory” ponownie przywołuje kontekst biblijny. Porównania te pochodz od samej Nory i w przeno ny sposób odzwierciedlaj poczucie winy wywołane romansem oraz negatywn samoocen bohaterki. Podobna jak w przypadku wzgórza Babilón sytuacja, nałoenie si motywów dokonane za po rednictwem podobie stwa nazwy, pojawia si w zestawieniu „Bartolomejska ulice - Bartolomejska noc”. Posterunek policji na ulicy Bartłomiejskiej jest miejscem, w którym pojmany przez policj Jan Paskal zostanie oskar ony o morderstwo pana Hergesella; bohater odczytuje to jako powtórzenie wydarze z pami tnej nocy w roku 1572. W obu omówionych wy ej przypadkach nazwy miejsc ulegaj geograficznemu i znaczeniowemu „otwarcu”. Sygnalizowane jest w ten sposób specyficzne dla *Podoboji* podwojenie, podwa aj ce indywidualny charakter miejsc i zdarze . Otwarcie to, zapewniaj ce ci głó pami ci i mitologizuj ce powie ciowy wiat, dokonuje si za po rednictwem j zyka; identycznie lub fonetyczne podobie stwo nazwy miejsca aktualizuje jego prze-

strze semiotyczny, w której najwa- niejszym poziomem staje się poziom symboliczny. Miejsce - niejednoznaczne - jest jednocześnie nie miejscem z przeszłości (aspekt ten wzmacnia czasowy wymiar przestrzeni) i miejscem współczesnym, miejscem w znaczeniu fizycznym i miejscem związanym z określoną sytuacją lub zdarzeniem, miejscem wartościowym i sprofanowanym, „dobrym” i „złym”.

Ostatni z wymienionych podziałów, związany z kulturowymi wzorami do- wiażdzenia przestrzeni (określenie Janusza Sławińskiego)⁵³, opiera się na kry- terium aksjologicznym i ma swoje źródło w interpretacji mitologicznej, dzielącej przestrzeń na sferę *sacrum* i *profanum*. Przestrzeń w *Podboju* nie jest podda- wana w sposób bezpośredni wartościowaniu na miejsca dobre i złe, dodatkowo w całości podlega ona specyficznego rodzaju profanacji jako „gorszy” wariant czy to historycznego centrum, czy innych miejsc waloryzowanych dodatnio dzięki zdarzeniom z przeszłości. Wytyk w tym zakresie stanowi fragment za- mieszczony w rozdziale *Duch Hagiboru*.

Kiedyś przestrzeń ma miejsca złe a miejsca dobre, młodzi ztraceni a miejsca wywołane. A oprócz tego istnieją i te miejsca pograniczne, miejsca dwuznaczne i wątpliwe między dobrem a złem, na nich nieporozumienie jedno przechodzi w drugie, obraca się we swoją przeciwko- cie. [...] Są to miejsca podobno. Te miejsca potem zajmują w końcu we własnym przestrzeni, zatímco miejsca wyhranena, jednoznaczne, tworzą już jakieś ostróżki, nieboż stale przybywa miejsc przechodnych, a i to, co jest wyhraneno, się pro- mienią, już mienią się i mienią się napadnie [...]. Wyhranenie jest ostatni osłabowane także w obecnej relatyw- ności, pro- to jest to, co jest pro- to jedno a pro- to nieco mi- stem dobrym, jest pro- to jeno a pro- to nieco jeno mi- stem złym, a naopak. Tak kupříkladu ani hrbity neni jedno- znaczne mi- stem złym, w dyt' pro- to pana Turka się zmienił w winici, w zahrady rozko- je [...]. A dym, który stoi przeciwko hrbity, neni także jedno- znaczne mi- stem dobrym, w dyt' za oky- nkiem iha sprawy ipek, w komorze pro- to nieco praska a we świetli- ku straż i Herr Hergesell. A potem jest to także tak, że mi- sto, które jest pro- to na- koho w jistą do- bu mi- stem dobrym, stowa się pro- to naho w jino- u do- bu mi- stem złym, pfi- em- to wy- wój w Sci bywa nie- oby- kle- si (Pd, s. 55).

Tytułowy Hagibor to, by posłużyć się odpowiednikiem zaproponowanym przez Engelkinga, „pusta” („pustina”), znajdujący się w pobliżu Olszan. Jest miejscem zagadkowym („zagadny Hagibor”), mającym związek z history- c- dów. Zdarzenia z czasów wojny potęgują tajemniczy charakter Hagiboru: nie- gdysiejsze miejsca zebra- zmiennia się w „niemiecką kato- wni” („nemeckou mu irnu”). Negatywną waloryzację wzmacnia- ją tam dzieci; za ich spraw Hagibor zmienia się w gro- ny Hadibor i Had'ak („Gadzibór, Gadziak”), a przemiana ta, ponownie, dokonuje się na poziomie językowym („Misto wy- v-

⁵³ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze, elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura*, studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopie-Sławińskiej, Wrocław 1978, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 12.

olene se razem, zamenou jedne hlasky, prame uje v misto zatraceni", Pd, 55). W cytowanym wy ej fragmencie, poza programowym dla powie ci wyró nie- niem miejsc niejednoznacznych, zwanych miejscami „pod dwiema postaciami” („mista podoboji), zwracaj uwag ogólne kryteria podziału miejsc na złe i dobre. S one zwi zane przede wszystkim z subiektywnym odbiorem, zale nym od podmiotu wchodz cego w relacj z ow przestrzeni . Miejsce, zdaje si mówi Hodrova, yje w nas i jest tym, czym je obdarzymy.

*

Takie uj cie przestrzeni bliskie jest koncepcji „miejsc tajemnych” i miejsc z pami ci ”, prezentowanej przez Hodrov w cytowanej wy ej pracy teoretycznej *Mista s tajemstvom*. Ł czno propozycji naukowej z artystyczn jest w tym przypadku dosy wyra na i mo na j zaobserwowa we wszystkich powie ciach cyklu *Tryznive mesto*⁵⁴. W swojej pracy Hodrova przede wszystkim rezygnuje z klasycznego, jej zdaniem, terminu „przestrze ”, zast puj c je poj ciem „miej-sce”. Słowo „przestrze ”, twierdzi autorka, ł czy si w sposób zbyt dosłowny z fizyczn przestrzeni , pełni c cz sto funkcj powie ciowej scenerii:

Slovo „prostor” se nam zda natolik zati eno svym materialistickým vykladem, který jej iní imsi na subjektu nezavislym, e jej v tomto okam íku radeji opustime a uchylim se ke slovu „misto”, je jako by u zahrnovalo subjekt, misto si okam ít vynucuje n jaké doplnení - *byť na nejakém meste, mŕ nekde misto* -, doplnení, které znamena vzta ení k nejakému subjektu a jeho existenci⁵⁵.

Miejsce pozostaje wi c w silnym zwi zku z działaj cym w nim podmiotem:

Tyto vzťahy jsou pritom tak tóns , ejsou jej ich prvky od sebe de facto neoddelitelne: subjekty (v literárním dŕle postavy) splyvají s misty, postava je mistem, které je pro ni charakteristické (případně sedem mist, kterými prochází), nese si misto (mista) v sobě, tvoří si je jako pavouk pavou inu, nebo re eno jinak - misto o íva ur ítou postavu, za ína existovat skrze ní⁵⁶.

Charakterystyczna dla Hodrovej tendencja do zacierania granic w badaw-czym opisie miejsc wi e si z wyj ciowym osłabieniem mitologiczno-religijnego podziału na stref *sacrum* i *profanum*, przy czym model ten jest dla badaczki wyra nie sprz óny z uporz dkowaniem *stricte* przestrzennym (przy- kład ten stanowi istnienie „wysp” ko ciółów, wi ty , klasztorów, pustelni etc. w obr bie wieckiego wiata). T hierarchiczn organizacj dopełnia bowiem inna, oparta na wymianie czy przemianie funkcji poszczególnych biegunów, w wyniku czego „wi te” staje si „wieckim”⁵⁷, a „wieckie” zaczyna pełni

⁵⁴ Co potwierdzaj badacze twórczo ci Hodrovej, m.in. Jana Vrbova, por. tej e, *Koncepty pro- storu...*, dz.cyt., s. 30-31.

⁵⁵ D. Hodrova, *Mista s tajemstvom*, dz.cyt., s. 9-10.

⁵⁶ Tam e, s. 10.

⁵⁷ Jako przykład Hodrova podaje m.in. przebudow czy wieckie wykorzystanie budynków wi ty . Przykładem szczególnej przemiany i relatywizacji mi dzy wymiarem sakralnym i wiec-

rol sakralnego. Procesy te związane są, zdaniem autorki, ze zmianami społecznymi, z powstawaniem nowych ideologii, zachodzą również w obrębie niektórych gatunków literackich (komedia, powieść). Bez wątpienia najważniejszym dla Hodrovey rodzajem przemiany miejsca wieckiego w sakralne jest przemiana duchowa, kiedy to wnętrza ludzkie lub świat tego staje się miejscem mistycznego pojęcia, obrędku związanego z poszukiwaniem i odkrywaniem boskości jako stanu ducha. Przemiana miejsca nie dokonuje się obiektywnie, przez nowe, zewnętrzne uporządkowanie przestrzeni, lecz jest wynikiem subiektywnego odbioru, szczególnej wewnętrznej relacji między miejscem, a działającym w nim podmiotem. Miejsce staje się nieokreślone i „otwarte”, zyskuje, zwłaszcza przy mistycznym przeżyciu i wtajemniczeniu, nową, na swój sposób magiczną głębię – symboliczny wymiar „miejsca jako stanu wiadomości”.

W tej perspektywie racjonalnie uporządkowana obiektywna przestrzeń w modelu kartezjańsko-newtonowskim uzupełniona zostaje modelem einsteinowsko-bohrowskim (określenia Hodrovey), przy czym wyraźnie przeważa model drugi. Na polu naukowym pełniejszym wyjaśnieniu związanych z tym wątków badacze słuszy kontrowersyjna teoria fizyka Davida Bohma, wykorzystana również w cytowanej przez Hodrov propozycji Stanisława Grofa, związanej z dwoma rodzajami stanu wiadomości i odbioru świata: z zorientowaniem na materię i racjonalnie uwarunkowaną wiadomością hylotropijną („hylotropni vedomi”) oraz transpersonalną wiadomością holotropijną („holotropni vedomi”). wiadomością hylotropijną umożliwiają dostępną do pamięci (pod wiadomością zbiorową) i jest odmianą wiadomości znoszącą granice między indywiduum i całością oraz między poszczególnymi wymiarami i formami istnienia. Ten drugi rodzaj wiadomości (można powiedzieć, że w tradycyjnym ujęciu irracjonalny, charakterystyczny dla snu czy stanów szczególnej wrażliwości), powiązany z relatywnym modelem rzeczywistości, Hodrova proponuje jako punkt wyjściowy jej koncepcji miejsca tajemnego.

Miejsce tajemne jest, w opozycji do literackiego miejsca wieckiego, zwane przez nią „zwykłym” („vse dni misto”), miejscem indywidualnego doświadczenia, w którym kolektywnie społeczno i charakterystyczny dla niej dialog skierowany na porozumienie zastępuje jednostka ze swoim głosem lub cichym monologiem, z halucynacyjnymi, nieskładnymi przemowami czy wręcz z milczeniem⁵⁸. Warunkiem ukonstytuowania się miejsca tajemnego jest przede wszystkim przemiana „miejsca zwykłego” w inne – nieoczekiwane czy niezwykle (Hodrova przytacza tu m.in. niezwykle bliski jej utwór Jana Potockiego *Rkopis znaleziony w Saragossie*), co wiąże się z przemianą bohatera, z jego zagubieniem, wyobcowaniem, podwojeniem. Miejsce tajemne, jako zagadkowe, fantastyczne, niezwykle, może też przechodzić własne przemiany (faktycznie

kim jest dla niej również zdarzenie z najnowszej historii Czech, kiedy to głowa Lenina z jednego ze zburzonych jego pomników (komunistyczne *sacrum*) została złożona w jednym z praskich kościołów, ten zaś od lat 50. służył jako magazyn.

z przemian w kierunku odwrotnym, w miejsce powszednie; ta jednak, jako „odkryta tajemnica”, zaczyna funkcjonować w racjonalnej strefie wiadomości (hylootropijnej). Wszystkie te miejsca mają jedn wspóln cech : charakter labiryntowy, przy czym nie tworzą labiryntów, jak pisze Hodrova, przytaczając Michała Głowińskiego, „mają cich sens”, ale są przestrzeniami, których centrum jest wielokrotnione, rozproszone, a w dół po nich opiera się na bł dzeniu, ono też pozostaje nierzadko jedynym doświadczeniem poznawczym bohatera (zmiana może jednak ulec negatywnej kwalifikacji bł dzenia - dotarcie do centrum, czyli w pewnym sensie „zamknięcie” - poznanie nie musi już stanowić celu, jego istotą staje się samo przebycie drogi).

Praca *Mista s tajemství* zawiera m.in. tekst *Mesto (Miasto')*, którego bohaterem jest Praga. W tym też, na przykładzie utworów z literatury czeskiej i europejskiej, omówione zostały zjawiska i zabiegi powieściowe, które pojawiają się również w powieściach Hodrovej. Hodrova prowadzi tu przede wszystkim „irrationalne cechy miasta”: literackie formy jego personifikacji, przesunięcia w stronę miejskich peryferii, motywy sobowótora oraz towarzyszące im motywy teatru, teatralnej gry i masek. Motyw teatru związany jest, według Hodrovej, z „marionetkowym” wymiarem egzystencji, czemu odpowiada metafora życia jako teatru, życia jako snu⁵⁹. Literackie ródle tej metafory badaczka poszukuje w dziele Gracjana (*El crítico*) oraz w dramacie barokowym, np. w utworach Calderona. W literaturze czeskiej metafora życia jako teatru, i wiata jako iluzji rzeczywistości pojawia się w dziele Jana Amosa Komeńskiego *Labirynt světa a ráj srdce*. Miasto u Komeńskiego jako *theatrum mundi* alegorycznie naładuje rzeczywistość, a zarazem posiada wymiar przestrzeni duchowej z centrum w „raju serca” (dzieło Komeńskiego może na to uznać za jedną z ważnych inspiracji twórczych Hodrovej). „Teatralizacji”, jak twierdzi Hodrova, często towarzyszy zjawisko „peryferyzacji”. W wymiarze przestrzennym polega to na przesunięciu powieściowych wydarzeń w obszar miejskich peryferii. Jako gest literacki pozostaje on w ścisłym związku ze zmianami w przestrzeni fizycznej, z powstawaniem i rozrastaniem się stref peryferyjnych. W mieście - rzeczywistym i literackim - zmienia się tym samym układ dominant przestrzennych. Architektoniczne centrum miasta coraz bardziej oddala się, przez witać jedynie przez szczeliny między ulicami, wraz z nim oddala się i ulega fragmentaryzacji przestrzeń centrum historycznego z „wielką” czy - nawiązując do określenia Hodrovej - „prawdziwą” historią. Peryferia w ujęciu czeskiej badaczki są „miejscem bez historii/pamięci”⁶⁰, a wejście przez nie do miasta jest wejściem do owej strefy „egzystencji nieautentycznej”, dotarciem do „fałszywego skarbu”.

Przesunięcie na peryferia może być związane z pojawieniem się domu jako miejsca powieściowych zdarzeń. Miejski dom (kamienica), na który zwraca uwagę Hodrova w zakończeniu swojego tekstu, staje się wtedy metonimicznym sygnałem przestrzeni miasta. W symbolice psychoanalityczno-fenomenolo-

⁵⁹ Tamże, s. 15.

⁶⁰ Tamże, s. 101.

gicznej (Jung, Bachelard) najważniejsze znaczenie przypisane mają strych i piwnica. Symbolizują wiadomo (takie marzenie) i niewiadomo, w podstawowej płaszczyźnie interpretacyjnej owe elementy domu jako *pars pro toto* miasta mogą odnosić się do uporządkowania przestrzennego góra - dół (w krajobrazie miejskim będzie to np. wzgórze i miejskie katakumby), i dalej, w symbolicznym planie, mogą oznaczać niebo i sferę kontaktu z Bogiem oraz podziemia, piekło, bóstwa chthoniczne, a więc bieguny *sacrum*. Wertykalno przestrzeni Hodrová uzupełnia porządkiem horyzontalnym, który np. w „tajemnym domu” (domu z tajemniczą historią czy sekretem rodzinnym, domu nawiedzanym przez duchy etc.) prowadzi w głębi kolejnych pomieszczeń i znajdujących się w nich sprzętów. Ukryte w biurku, skrzyni, komorze, sekretarzyku (w pałacu będzie to np. zamknięta komnata lub skrzydło) klejnoty, list czy inny „przedmiot tajemny” łączą się z tak strukturalizacją przestrzeni, w której kolejne miejsca schowane są w sobie niczym szkatułki (czy rosyjskie „babuszki”), przy czym każdy element składa się na obraz całości, pozostając zarazem jej autonomicznym, oddzielnym członem. Odpowiada to zbliżeniu się do centrum (placu, rynku, wzgórza) i znajdującego się tam ratusza (katedry, zamku), we wnętrzu którego, w specjalnym pomieszczeniu, umieszczony jest (dodatkowo w szkatułce, gablocie etc.) skarb o znaczeniu narodowym (np. klejnoty czy insygnia królewskie, relikwie itp.). Jeśli jednak miasto jest przestrzenią uporządkowaną, skrywającą w oficjalnym i jawnym centrum skarb historyczno-narodowy (jest więc *de facto* przestrzenią bez tajemnicy), powieściowy dom jako miejsce tajemne ma postać labiryntu, a tajemnica jest w większym stopniu powiązana ze sferą osobistych (w tym też sensie „peryferyjnych”) działań bohaterów. Poszczególne miejsca mogą się z sobą komunikować pozornie (np. w przypadku słabego oznaczenia drzwi jako wejścia i wyjścia, związanego czasem z ich fizyczną nieobecnością, którą zastępuje istnienie tylko „w powieściowym słowie”; przestrzeń ma wówczas wymiar iluzji, w myśl malarzkiej zasady *trompe l'oeil*) bądź ich wzajemna komunikacja jest osłabiona, co może wynikać z rozbiciem planów znaczeniowych poszczególnych wariantów (np. „dialog” miejsc odbywa się między ich wymiarem realnym i symbolicznym, wtedy to w tym „podwajają się” przez podział na to, co stanowi prawdę oficjalną, obiektywną czy motywowaną racjonalnie, obowiązującą w świecie rzeczywistym, z tym, co subiektywne, ukryte, dotyczące sfery wyobraźni czy fantazji). Szczególnym wariantem tajemnego miejsca jest pokój ze znajdującym się w nim biurkiem (stołem), na którym powstaje powieść. Z miejscem takim spotkamy się w trzeciej części trylogii *Trýznivé město*.

Kukły: metamorfozy i multiplikacje

Podzielony na 126 części tekst powieści *Kukły* nawiązuje do mozaikowego charakteru powieści *Podoboj*, części są jednak kolejno numerowane, a zamiast tytułów pojawia się wspólna nazwa „obraz”⁶¹. Zostaje dzięki temu podkreślona ich wzajemna relacja, natomiast złagodzenie granic podziału tekstu czyni go bardziej jednolitym. Dodatkowo, quasi-gatunkowe określenie „obraz” zamiast indywidualizuje tytuł oraz przywołuje na myśl wyliczanie numeracji wywołującej monotonię.

W *Kuklach* zostaje osłabiony wizualny czynnik podziału tekstu. Pojawia się on wyraźnie w planie treści, w nazwie „obraz”, która, zgodnie ze słownikową definicją, oznacza „widok kogoś lub czegoś; krajobraz, scen itp. widzian lub odtwarzany w pamięci, wyobraźni”⁶². Nazwa ta koresponduje z podtytułem powieści: *W y w e o b r a z y*. Określenie to, rozumiane jako „rodzaj inscenizacji: grup osób malowniczo ustawionych, przedstawiających jak sceny”⁶³, ma rodowód teatralny i łączy się z działalnością grup amatorskich⁶⁴. „Obraz” – w miejscu tytułu rozdziału – potraktować można jako skrótowe przywołanie podtytułu i odnieść zarówno do tradycji narodowej jako szczególnej płaszczyzny pamięci („W y w e o b r a z y” były formą parateatralną niezwykle popularną m.in. w kręgach „Sokoła”), jak i określenia poetyki przedstawiania, dla której charakterystyczna jest, jak twierdzi Małgorzata Komar, obok bezruchu i bezgłosu, przede wszystkim ulotność⁶⁵. Połączenie określenia „W y w e o b r a z y” ze słowem „obraz” tworzy jeszcze inną treść: „W y w e o b r a z y (w) p a m i e c i (w y o b r a z n i)”. Podtytuł i tytuły rozdziałów odsyłają wtedy do podziału tekstu na pojedyncze sceny, których treści mają charakter wspomnieniowy i imaginacyjny. Kolejne znaczenie „W y w e o b r a z y” przywołuje Helena Koskova:

Forma W y w e o b r a z u [...] stojąca pomiędzy literaturą a wytwornym umieniem, a jest wyrazem alegorycznym i antyiluzyjnym. Przypomina, jest jednym z dylematów, które inspirowały źródło Hodrovice starożytną estetykę, w której alegoryczny sposób zobrazowania wyjawiał, w rzeczywistości, ludzkie ukazuje jedynie powierzchnię i odwołuje się do tego, co jest ukryte, do tajemnicy, do Bohu. W romanu jest to widok do przeszłości, którą w akt muśmierza zachytuje jedynie w złomach, jako obraz, ikonę, Sifra bez kausalnej spójności. Jej głębi i wyznacznik muszę szukać w słownej tkance tekstu, jej jest włókno. K pozmocni

⁶¹ Na określenie jednostek tekstu w pracy budują się pojawiają wymienne nazwy „obraz” i „rozdział”.

⁶² *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Łempickiej, Warszawa 1969, PWN, s. 471.

⁶³ Tamże, s. 471.

⁶⁴ M. Komar, *W y w e o b r a z y. Między sceną, obrazem i księgą*, Wrocław 1995, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 80.

⁶⁵ Tamże, s. 26-27.

k detailnímu záběru zachycené chvíle, epizody se zrcadlí i vliv francouzského nového románu, zdůrazňující například v próze Robbe-Grilletové perspektivu diváka, popisující povrch, jeho hlubší smysl mu uniká. [...] Obraz minulosti, který tam zastiháme, je nám stejně nesrozumitelný, jeho hlubší vrstvy a konotace nám unikají jako celek je metaforou na jeho vnímání skutečností⁶⁶.

Podstawowe znaczenia związane z „wymi obrazami” prowadzą w stronę dwóch postaci: Sofie Syslovej i jej babci, Evy Mlynářové. W obu wypadkach chodzi o sceny przywoływane z przeszłości. Babcia Mlynářová „[...] vzpomíná a vidí vselijaké živé obrazy a vstupuje do nich [...]” (K, s. 7); „[...] si ty obrazy skládá ze vzpomínek, snů a příběhů [...]” (K, s. 8). W wyobraźni introwertycznej, oderwanej od rzeczywistości Sofie „[...] se sbíhají jako paprsky kruhu události minulé i budoucí [...]” (K, s. 235). Obrazy tełczy si niekiedy ze wspomnieniem rzeczywistych „wymi obrazów” - inscenizacji, które w przeszłości bohaterki (i inne postaci) widziały lub w których brały udział (np. „wymi obrazy” *Du e národa* i *Nové pokolení*). O wywołanie w pamięci tych inscenizacji łczy si ze wspomnieniem dzieciństwa lub wczesnej młodości, a jednocześnie nie staje si znakiem przeszłości, zarówno indywidualnej, jak i historycznej. Chodzi przede wszystkim o uczestnictwo w akcjach pionierskich (*Nové pokolení*) lub przedwojennych, sokolskich (*Du e národa*). Tym samym dla członków występujących w *Kuklach* rodziny Syslůw charakterystyczna staje si przynależność do stowarzyszeń patriotycznych (do towarzystwa gimnastycznego „Sokół” należał, jak czytamy, ojciec Sofie, pan Sysel: „Jazykozpytec Sysel pro il sokolské mládí”, K, s. 19) oraz komunistycznych organizacji młodzieży owych (przynależność Sofie do organizacji pionierskiej), co przybliża konkretne okresy historyczne (okres międzywojenny i lata pięćdziesiąte). Wydarzenia z przeszłości historycznej są jednocześnie nie związane z wydarzeniami i przeżyciami osobistymi; to co osobiste, łczy si z tym, co narodowe, i odwrotnie. Jednocześnie nie przywoływana w takiej formie przeszłość ukazuje swoje zdeformowane, sparodiowane oblicze. Píše o tym Kosková:

Současné je v textu i vy obraz alegorii, oblíbenou v době obrozenské a v době secese, do které se vrátí některé epizody. Příkladem takto pojetého živého obrazu a současné jedním z klíčových motivů je obraz, ve kterém Helena Orionová, hráčka na loutnu, vystupuje jako Du e národa na sokolské slavnosti. Tentó obraz má paralelu v živém obrazu *Nové pokolení* [...]. Oba tyto obrazy znázorňují fale ne národní myty. Obrozenecký mytus o Du i národa, v sokolském pojetí rodiny Syslů [...], a socialistický obraz *Nového pokolení* mají nápadně podobnou retoriku. Oba mají vedle vážné roviny i svou panoptikálně komickou rovinu danou autorěiným ironickým odstupem⁶⁷.

⁶⁶ H. Kosková, *Trilogie Daniela Hodrové*, „Tvar” 1999, č. 12.

⁶⁷ Tam e, s. 13.

W tre ci niektorých obrazův mo na wyró ni warstw „zewn trzn ” i „wewn trzn ”, przy czym podział ten, zachodzący w obrębie pojedynczego obrazu, nie obowiązuje w powieści w sposób bezwzględny. Warstwa „zewn trzna” obejmuje czynności przynależne do realnej przestrzeni fizycznej i stanowi wprowadzenie do zdarzeń rozgrywających się w psychicznej przestrzeni wspomnień, fantazji i halucynacji. Ilustruje to np. *Obraz siódmy*.

Obraz sedmy

Sofie Syslová sedí na divanu a trochu se pohupuje. A jak se Sofie na divanu pohupuje, má najednou pocit, že nesedí v pokoji s vyhledem na náměstí Komenského, ale na prknech pódia, které na Nový rok zbudovali ve Španělském sále. Bude se tu hrát živý obraz *Nové pokolení*, ve kterém vystoupí vybraní pionýři z celé republiky (je mezi nimi také Sofie Syslová ze školy na náměstí Komenského a také Pazourek a Provazník ze školy v Perunově ulici, u které dva Sofie poznává). Obraz začíná němou scénou, která má symbolizovat druhou světovou válku. Pionýři víří v divném rejji, srážejí se, zápolí mezi sebou a potom zase ani neviditelnými strelami jeden po druhém padají. Sofie Syslová je raněna do bricha (neroste v něm ten, kterého pódala před lety, kdy do ní vstoupil Krídlo letící z pavlance v pátém patře?), chytá se za bricho a pomalu se sesouvá na pódium, sesouvá se ještě ve chvíli, kdy ostatní přefkořili hranici mezi životem a smrtí. [...] A potom začíná druhá část živého obrazu. Rozednívá se, mrtví jeden po druhém procítají ze smrti jako ze zimního spánku, protírají si oči a jeden po druhém vstávají. [...] A když potom ožijí pionýři sedí v sousedním sále u dlouhých stolů pokrytých papírovými ubrusy a pomalu jí kremrole a indiánky a pomalu upíjejí kakao [...]. A pionýři (také Sofii Syslovou, která se pohupuje na divanu) přepadne z toho pohledu úzkost (K, s. 18-19).

W przytoczonym fragmencie do warstwy „zewn trznej” należąby dwa czynności opisane w pierwszym zdaniu: „Sofie Syslová sedí na divanu a trochu se pohupuje”. W zdaniu drugim pojawia się informacja o charakterze psychicznym („najednou má pocit”), po czym dalsza część obejmuje wspomnienia z przeszłości. Pojawiają się tym samym dwie warstwy czasowe zdarzeń: teraniejszy i tera niejszy. Powyższy przykład ilustruje dodatkowe semantyczne nawarstwianie się „obrazów wewn trznych”: obraz wspomnień z dzieciństwa obejmuje wspomnienie udziału w pionierskiej inscenizacji - w „żywym obrazie” *Nové pokolení*. Treść przynależy do warstwy „wewn trznej” pojedynczego obrazu niekiedy w całości wypełniają inne obrazy, obejmujące, analogicznie, warstwy „zewn trzn ” i „wewn trzn ”, np.:

Obraz drugi

1) Treść „zewn trzna” (dotyczy postaci babci Mlynarovej):

- inicjalna, we fragm. „Babka Mlynarova hákuje decku. [...] Ledaze...” (K, s. 7),
- zamykająca, we fragm. „A když se babka Mlynarova rozhledne po pokoji u na divanu otce nevidí [...]. Jen na koberci s meandrovým vzorem leží nějaká

zapomenutá součást popravčího fraku, není-li to jen prádelní šňůra nebo Sofiino staré svihadlo” (K, s. 9);

2) Tre „wewn trzna” (dotyczy ca wspomnie babci). Zostaje w niej przywołana postać Fiali, ostatniej osoby, na której w Pradze wykonano wyrok śmierci (powieszenie). Egzekucja odbyła się na wzgórzu ibeni ak. Przedstawiona w obrazie sytuacja obejmuje zdarzenia, które spowodowały oskarżenie Fiali (zamordowanie kochanki z zazdrości), skazanie oraz wykonanie na nim wyroku śmierci: od „Tu si babi ka Mlynářová [...] všimne...” do „Jesté Evé Kuklové stěkají po tvářích slzy, ještě Eva Kuklová prudce oddychuje, jako by právě dotan ila kvapík Hotymírův skok” (K, s. 9).

Obraz czwarty

Tre obrazu zwi zana jest z postaci Fiali, postaci z „wewn trznej” cz ci *Obrazu drugiego*. Fiala występuje tu jako wisielec. Hu taj ce si na szubienicy ciało widzi również Sofie w *Obrazie trzecim*. Postać Fiali wyłania się w stopniowo z warstwy „wewn trznej” kolejnych obrazów, aby stać się postaci centralną w *Obrazie czwartym*. Jednocześnie nie w warstwie „wewn trznej” *Obrazu trzeciego*, na postać Fiali - wisielca „nakłada się” postać sławnego czeskiego mima, Fialki.

1) Warstwa „zewn trzna”:

- inicjalna, we fragm.: „U se zase houpá a pomału se otáčí. [...] A jak se houpá a pomału otáčí [...] vrátí se mu najednou ten pocit...” (K, s. 12-13),

- zamykająca: „U se zase houpá a pomału se otáčí. A jak se pomału otáčí, ocitá se...” (K, s. 14).

2) Warstwa „wewn trzna” dotyczy wspomnie Fiali, również tych, które wi się z popełnion przez niego zbrodni oraz wyrokiem (od: „leti mimé stoupajícím tunelem, těsné pod klenbou...” po: „A ten, který se diva shora i tam dole, vidí, e je ten piast’ [...] ruder pod it” (K, s. 14). Jednocześnie nie w zasięgu wzroku Fiali pojawia się postać „w szerokim, czerwono podszytym płaszczu”, ta za została po raz pierwszy wywołana przez Sofie w *Obrazie trzecim*. W obu obrazach tajemnicza postać w płaszczu należy do warstwy „wewn trznej”.

Tego typu wyłanianie się trzech obrazów wi się - paradoksalnie - z kierunkiem czasowym „w głąb”: Fiala jest postacią z odległej przeszłości. Tym samym pozostaje aktualna koncepcja pamięci, w której „nic nie ginie”, a jednocześnie nie jest ona, wyrażona w *Podoboji*, powiązana z wyobraźnią (hu taj ce si zwłoki Fiali pojawiają się w wizji Sofie). Usamodzielnienie się postaci Fiali w *Obrazie czwartym* to, ponownie, chwyt mający na celu zniesienie różnic między tym, co żywe i tym, co martwe oraz między rzeczywistością i marzeniem (wspomnieniem, złudzeniem).

Warstwa „zewn trzna” zdarzenia, określona wyżej jako powtarzające się zachowania i czynności zachodzące w przestrzeni fizycznej, wymaga ucielenia, można w niej bowiem wyróżnić dwie sfery, które umownie nazwiemy „materialną” i „psychiczną”. Czci „materialnej” odpowiadają wszelkie czynności związane z pracą ciała: chodzenie, leżenie, siedzenie oraz czynności bardziej

wyszukane, np. hu tanie si , kr cenie na krze le obrotowym, otwieranie drzwi na podwórze, równie cz sto powtarzane. Wszystkie maj charakter symboliczny, inicjuj bowiem prac pami ci b d wyobra ni. W tej grupie uwag zwracaj te, którym towarzyszy ruch obrotowy. W obr bie cz ci „psychicznej” zachodz reakcje przebiegaj ce równolegle z okre lon czynno ci lub czynno ciami i stanowi ce preludium do wspomnie lub wizji. Na poziomie j zykowym odpowiadaj im niekiedy czasowniki percepcyjne i o charakterze psychicznym („ocitá se”, „zda se mu”, „vsmne si”), do cz sto pojawia si konstrukcja analityczna typu „ma pocit”. Reakcje psychiczne mog by równie sygnalizowane przez form narracji; przej cie z warstwy „zewn trznej” do „wewn trznej” jest wówczas mniej czytelne. Przykładowo, w omawianym ju *Obrazie trzecim*, cz inicjalna warstwy zewn trznej rozkłada si na czynno haftowania („Babicka Mlynárová háckuje dečku...” K, s. 7) oraz cz , w obr bie której pojawia si szcz tkowa posta strumienia wiadomo ci:

Nepro ly právě po náměstí Komenského ma kary? [...] Boží milosti se pekly v děvické vile, doslova se rozplyvaly na jazyku. Ale kdo by tady na i kov pekl bo i milosti? Deera Helena je sotva pe e a jazykozpytec Sysel tím méné. Leda e... K, s. 7).

Niektórym czynno ciom ze sfery „materialnej” przyporz dcowany bywa okre lony obiekt, który staje si wizualnym impulsem wyzwalaj cym pami . Czynno ci te zwi zane s z uruchomieniem zmysłu wzroku. Przykładowo, dla siedz cej babci takim obiektem b dzie dywan z meandrowym wzorem: „Jáchymovská dama píete a diva se doprostřed pokoje na koberec s meandrovým vzorem. A jak se utkvěle diva doprostřed pokoje, vidí, e u se v koberci zase otvírá branka” (K, s. 46). Spojrzenie na nie powoduje reakcj psychiczn w obr bie której ma miejsce wst pny etap wspominania, jest ona bowiem zwi zana z tre ci przywoływanej nast pnie wizji. Dla Sofie wspomnienie mo e si rozpocz od spojrzienia na karuzel lub po usłyszeniu specyficznego, wiszcz cego d wi ku (przy czym trudno jednoznacznie stwierdzi , czy Sofie słyzy ten d wi k faktycznie, czy te brzmi on w jej wyobra ni). W obu wypadkach chodzi o przedmioty, dla których charakterystyczn figur jest koło. Zdarza si , e pojawiaj si reakcje zwi zane z uruchomieniem zmysłu powonienia, przy czym wyczuwany przez dan posta zapach nie musi istnie rzeczywi cie i mo e mie charakter złudzenia. Zapachy pełni funkcj , któr mo na okre li jako identyfikuj c wi si bowiem z wywołaniem z pami ci zawsze tej samej osoby, a jednocze nie, jako bod ce wywołuj ce wspomnienie, maj charakter „czasowego zł cza - hałasu, zapachu albo innego wra enia zmysłowego, doznanego jednocze nie w tera niejszo ci i przeszło ci”⁶⁸. I tak - z chwil rozpocz cia rozmy la o Fiali - babcia Mlynárová poczuje zapach faworków, a pojawienie si nie yj cego te cia pana Sysla poprzedzi zapach wie o parzonej kawy, cze-

⁶⁸ J. Frank, *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, przeł. M. urowski, „Przegl d Humanistyczny” 1971, nr 2, s. 124.

kolady i rumu. W obu typach bod ców zaktywizowana zostaje sfera sensualna. Analizowane powy ej przykłady dowodzą, że przebiegają one w warstwach słabo czytelnych, mówiących o ich zamaskowaniu. Należy więc podkreślić, że porządkujący podział na warstwy jest złamaniem powieciowej zasady.

*

Narracja w *Kuklach* pozostaje trzecioosobowa. W powieci obecne są partie strumienia wiadomości w konwencjonalnej formie opisu przez wszechwiedzącego narratora (najczęściej uzupełnione informacją o charakterze psychicznym). Narrator w zasadzie rezygnuje z rozwiązań teoretycznych, wkładając je w usta dwóch „wykształconych” postaci: pana Sysla i pana Turka. W pierwszym przypadku motywuje to profesję i zainteresowaniami bohatera, pan Turek natomiast pełni w *Kuklach* tę samą rolę co w *Podoboju*. Wypowiedzi tych osób, mających status postaci wykładu, przytaczane są w mowie pozornie zależnej, w formie mieszanej, łączącej mowę zależną i pozornie zależną, np.:

Pan Sysel má rád obrazy Pirnerovy - jeho démona lásky a Finis. - Demon koče je zobrazen s hlavou Medúzy, vysvětluje jazykozpytec Jarmile Schováňkové [...]. Je zvláštní, jak si secese libovala ve vlách, říká pan Sysel, a vůbec v bytostech nalézajících se na pomezí dvou světů. Sem ostatně patří i secesní panoptikálnost. Váimla si Jarmila panoptikálních figurín v Zemské bance? Pan Sysel v Zemské bance po válce krátce pracoval. Vzdycky ho vzrusoval motiv oživující sochy a loutky (K, s. 42).

Postaci wprowadzane są do powieci bez poprzedzającej je prezentacji, pojawiają się bezpośrednio w zdarzeniach, w których biorą udział. Bywa, że pełniejszej wiedzy na temat poszczególnych osób (w której, tradycyjnie już, brak opisów wyglądu zewnętrznego), w tym przede wszystkim osób płci męskiej, towarzyszy wartością ironii. Najbardziej odpowiedni dla niej formy stają się ponownie konstrukcje hybrydyczne. Mowa pozornie zależna wprowadza związany z techniką punktu widzenia filtr innej wiadomości⁶⁹, zawarte w niej etyczne i psychologiczne oceny postaci nie są więc jednoznaczne, a obecne w nich wartościowanie ma charakter hipotetyczny. Można założyć, że owa hipotetyczność jest zarówno pochodną wątpliwości samych bohaterów, jak i odzwierciedla stanowisko narratora. Otwartość oraz ironia są sygnałami dla czytelnika, który sam może dokonać interpretacji:

⁶⁹ M. Czermińska, *Dwa modele czasu w powieci współczesnej [w:] tej samej, Czas w powieciach Parnickiego*, Wrocław 1972, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 22.

Ale co ma s tim v im spo le neho jazykozpytec Sysel, ten, který v Ustavu pro jazyk esky bada o praslovanskem dialektu? V jeho ivote pfece adne svlekani z ku e nebylo, krom toho ka dodenního, pri kterem si jazykozpytec drasa ervene papulky, naskakující mu na ku i. Pro tedy najednou nahmatava rozechvelými prsty na krku tu ry ku po kolarku? Z Jake ku e by se mohl svlekat ten, který se odjak iva dr el stranou, zakuklen do praslovanskeho dialektu - v osma tyricatem, stejn jako o dvacet let pozdeji. [...] A ani pak nebylo v jeho ivote adne svlekani, spiS v n m bylo oblekani, nebo lepe obalovani, mu e-li se tak nazvat proces, pri nem lovek nabyva novych v ci, znalosti a vztahu (K, s. 21).

Pan Sysel se nikdy nesvlekne ani ze sv ku e man elseke, i kdy se mu zahy stala t snou. A ani pak se z ni nesvlekne, kdy vzplane dlouholetou naklonnosti k archeolo ce Jarmile Schovankove (K, s. 21).

U ve ere pre te pan Sysel Sofii a Hynkovi urywek z Pascala [...] te jim o propasti, do ktore se lov k nofi na ceste od sebe a k sob (nenori se tak pan Sysel do Jeleního prikopu pod kreslem?) (K, s. 203).

Ostatni przykład ilustruje charakterystyczn dla powie ci form obecno ci narratora, jak stanowi (liczne) wtr cenia nawiasowe. Pojawiaj si one w obu wyodr bnionych wy ej warstwach. Bardzo wyra ne jej przykłady znajdziemy w prezentowanym ju fragmencie z *Obrazu siódmego*:

(je mezi nimi take Sofie Syslova ze koly na namesti Komenskeho a take Pazourek a Provazník ze koly v Perunov ulici, u ty dva Sofie poznáv);

Sofie Syslova je ranena do brícha (neroste v nem ten, ktereho po ala pred lety, kdy do ni vstoupil Kridlo letící z pavla e v patem patre?);

(take Sofii Syslovou, která se pohupuje na divanu).

Przytoczone wypowiedzi odzwierciedlaj ró ne aspekty narratorskiej wiedzy i ró ne poziomy ingerencji narratora. Pierwsza, podobnie jak wypowied w nawiasie zamieszczona wcze niej, stanowi uzupełnienie charakterystyki postaci, druga ma charakter antycypacji w stosunku do przedstawianych tu zdarze , a zarazem jest przytoczeniem w tliwo ci samej bohaterki. Ostatnia wypowied w nawiasie jest jedynym sygnałem obecno ci warstwy „zewn trznej” w zako czeniu rozdziału. Narrator pojawia si w pierwszym zdaniu: „Sofie Syslova sedi na divanu a trochu se pohupuje” (K, s. 18), widoczny jest wi c w warstwie zdarze „zewn trznych”, nast pnie dwukrotnie ingeruje w warstw „wewn trzn ”, aby ostatecznie zasygnalizowa powrót warstwy „zewn trznej”. W ostatnim przykładzie wypowied w nawiasie pełni funkcj narracyjnego ł cznika dla obu warstw zdarze w obr bie wiata przedstawionego.

Równie intensywnie jak w *Podobojí* rysuje si w *Kuklach* dialog mi dzy wiatami kobiecym i m skim. Obrazuj go relacje Sofie z ojcem oraz ojca z kochank , Jarmil Schovankov . Mo na je potraktowa jako przedłu enie relacji Nory Ko i kovej-Paskalovej i jej ojca, doktora Ko i ka. Reakcje kobiet

w *Kuklach* nie są jednak tak negatywne jak u bohaterki *Podobaši*. Sofie, chociaż brak pełnego kontaktu z ojcem zwi ksza jej osamotnienie, wyraża niepragnienie zdobyć jego akceptacji. Wyraża to w pełnym afirmacji przysłuchiwanie się naukowym wywodom ojca. Milczenie pozbawione zostaje tym samym agresywnego charakteru, brak w nim oznak buntu i jawnie okazywanych emocji. Dodatkowo bywa przerywane pytaniami Sofie, ustanawiającymi minimum kontaktu z zwykłego miłoścy ojcem i córką („Sofie Syslova se pta sveho otce, proč ji dali jméno Sofie”, K, s. 59). Odpowiedzi pana Sysla są zawsze odpowiedziami naukowca i erudyty, treści osobiste natomiast zostają przez niego wiadomości ukryte („Ale stou úzkosti se jazykozpytec Sofii nezverí”, K, s. 60). Sytuacja ta powtarza się w relacji pana Sysla z kochanką. Jego obszernie fachowe przemowy są pełne pytań, na które nie oczekuje odpowiedzi. Nawet wspólne dziedziny zainteresowań i fachowa wiedza kochanki nie inicjują dialogu. Decydują o tym obowiazující od lat zasady porozumiewania się obojga i hierarchia, jaka ustaliła się w ich efekcie:

A potom se jazykozpytec rozhovori o secesní ornamentální lince, symbolu vnitřního koloběhu přírodních rustových entelechií. Neodpovídá to myslence o nekonečném životě v přírodě orfické uení o stěhování duší a o posmrtném životě? Jarmila Schovanková, která se svého času zabývala ornamentem na feckých vazích, promluví nesměle o vazích, nesměle, protože je zvyklá, že ji Jindřich stále opravuje, pokud ji vůbec poslouchá (K, s. 42).

Inne formy kontaktu z panem Syslem nie są, jak się zdaje, możliwe. Jego przemowy to forma ucieczki przed dokuczliwą egzystencją, w tym również przed jej biologicznym wymiarem, z drugiej strony teoretyczne rozważania umożliwiają nobilitację tego, co powszednie i pospolite. Problemy ze skórą (dokuczliwa alergia) ulegają przełożeniu na rozważania o motywie skóry w sztuce i religii, wewnętrzny dylemat związany z niechlubnym zachowaniem w przeszłości zastępuje fascynacja koncepcji dwóch przeobrażeń Pascala i lektur jego *Dysproporcji człowieka*. Nawet imi córki wierzącej z jednym z ulubionych dyscyplin naukowych - antropozofii. Jednocześnie nieaktowności Sofie pan Sysel określa metaforycznie „przemianą”, zmieniając w ten sposób kwalifikację trywialnego faktu z życia:

Sofie Syslova se pta sveho otce, proč ji dali jméno Sofie. Jazykozpytec se poušmí. Byl tehdy prave zaujat antroposofií, kdy se se Sofiinou matkou ušla ta proměna (Sofie si uvědomí, jak jsou otci některá slova, zvláště ta, která se týkají lidského těla, proti myšlence [...] (K, s. 59).

W związku z tym postaci w powieści pojawiają się przede wszystkim rozważania na temat teorii języka, malarstwa (Chagall i motyw nakładania się dwóch ciał), filozofii (buddyzm - mandala, karma, reinkarnacja; Pascal - przeobrażenia),

sztuki (ulubiona secesja), wci powracaj zagadnienia zwi zane z w drówk dusz:

Du e, fečne pan Sysel Sofii, podleha osudu, který si sama tvorí. Pan Sysel vyslovi slovo karma [...]. Duch podleha zákonům znovuvt lení. Pan Sysel vyslovi slovo reinkarnace. Ano, pan Sysel v rí v metempsychózu jako starí orfíkove a mnoho jiných, kteří se vydali jejich cestou [...] (K, s. 60).

Obecno tych tematów w powie ci jest bardzo wyra na - w całej trylogii *Tryznive mesto* ich pochodn stanowi najistotniejsze motywy i rz dz ce powieciowym wiatem zasady. W *Podoboji* ich wyrazicielem był amator, w *Kuklach* znajduj one naukowe uzasadnienie, ulegaj „profesjonalizacji” (terminy, ró dła, definicje), potwierdzonej profesjonalizacj samego autora. Powieciowy wiat zostaje wi c zracjonalizowany i zobiektywizowany. Pochodn tej zmiany jest posta pana Sysla, ze szczególnie wyra nie ukształtowan ja ni fasadow , z fałszywym obrazem własnego „ja”. Na płaszczy nie j zykowej konstytuuj j wypowiedzi teoretyczne i naukowe, tre ci prywatne natomiast, jak to ilustrował jeden z przytoczonych wy ej przykładów, zostaj przeniesione w obszar milczenia i nie s w ogóle komunikowane osobom z otoczenia bohatera. Ich obecno i znaczenie potwierdzaj jednak wewn trzne rozterki i wspomnienia pana Sysla. Prze ywane samotnie, s wprawdzie wytworami pami ci i wyobra ni, rozgrywaj si jednak w sposób, który ujawnia ich materialn realno . One te wyra aj gł boko ukryt prawd o tej postaci. To, co wewn trzne, irracjonalne i intuicyjne, wydaje si tym samym posiada wi ksz warto ni to, co zewn trzne i poddane prawom rozumu.

*

Narracja w powie ci *Kukły* prowadzona jest w czasie tera niejszym. Akcja powie ci rozgrywa si mniej wi cej w latach 70., jednak dokładnych informacji czasowych na ten temat nie ma. Pojawiaj si tu echa roku 1968 (wiemy np., e pan Sysel nie brał udziału w wydarzeniach tego okresu), wiadomo, e Sofie urodziła si „za necely rok po valce” (K, s. 89), pojawiaj si równie odwołania do czasów wojny (obrona Hradu), do okresu przedwojennego i powojennego, wszystkie sygnalizowane za pomoc charakterystycznych zdarze lub sytuacji. Wraz z postaci Hynka Machovca, przywołane zostaj czasy Odrodzenia Narodowego i romantyczna twórczo Karla Hynka Machy. Najbardziej czasowo odległy wydaje si rok 1621, ł czony ze mierci Jana Jesenskiego, wybitnego lekarza i uczonego, który przeprowadził w Czechach pierwsz publiczn sekcj zwłok. Hodrova powraca wi c do przeszło ci miasta i narodu, przywołuj c znacz ce, kluczowe momenty dziejowe. Wszystkie zdarzenia w powie ci zostaj jednak przedstawione w czasie tera niejszym, a w płaszczy nie j zykowej najbardziej charakterystycznym ich poł czeniem staj si spójniki autor-

skie⁷⁰: „u ” oraz „a u ”. Na ich frekwencję jako pierwszy zwrócił uwagę Kautman, pisząc, że „Hodrova [...] u iva - zejména v *Kuklach* - i specialni dikce s hojnou frekvencí ‘u ’”⁷¹. Oto kilka tego przykładów:

A u je v pokoji u Syslů lumpenbůl (K, s. 8);

A u se Sofie Syslovů bli i k Bezovce (K, s. 9);

U z dálky slyšeli Sofie Syslovů zvláštní kovový svist (K, s. 10);

A u se obdivovatel Chagalla uzavřel v érném kabinetu (K, s. 82);

A u pan Sysel o té auře znovu přemýšlel (K, s. 83).

Spójnik „u ” („a u ”) pojawia się w każdej z wyróżnionych warstw fabularnych, ustanawiając jednocześnie wykonywanych w ich obrębie oraz między nimi czynności i procesów psychicznych, a w efekcie jednocześnie wszystkich zdarzeń fabularnych. Taka postać czasu narracji i czasu zdarzenia ma swój literacki tradycję w powieci *nouveau roman*. Analizując zagadnienie czasu w powieciach Teodora Parnickiego Małgorzata Czermińska mówi w tym przypadku o modelu czasu w powieci współczesnej⁷². Model ten, wywiedziony przez badaczkę z twórczości Robbe-Grilleta, charakteryzuje się podejściem antypsychologicznym, czemu konstrukcyjnie odpowiada m.in. czas teraniejszy narracji jako jedyna płaszczyzna czasu fabularnego, unaocznianie zdarzenia techniką filmową w prezentacji scen i sekwencji oraz, równie powiązana z filmem, metoda narracji określana przez Czermińską jako „poetyka spojrzenia” czy „optyczny opis”, dla którego charakterystyczne jest „zatrzymanie się na powierzchni przedmiotu”, pokazywanie rzeczy „niewchłoniętej przez wiadomoś”, niepoddanej onirycznemu czy irracjonalnemu zniekształceniu⁷³. Kolejny z prezentowanych przez Czermińską modeli ma swoje filozoficzne korzenie w koncepcji czasu Bergsona i, związany z teoriami psychologicznymi, realizowany jest w powieci strumienia wiadomości z charakterystycznymi dla niej rozwińzami konstrukcyjnymi. W powieci tej za najważniejszy uznaje się czas wewnętrzny, związany ze „zwrotem do wnętrza”⁷⁴, przywołujący zdarzenia poddane filtrowi psychicznych doznań jednostki. W perspektywie tej wiadomości stają się pamięć i wiadomoś. Czas zdarzenia z przeszłości zostaje z jednej strony „cień” („cały dzień w jednym dniu”), z drugiej, jako czas subiektywny (uewnętrzny), pojawia się w formie teraniejszej, co pociągające za sobą jednocześnie wszystkich zdarzenia z planu „teraniejszości” (czas, w którym wywoływane są wspomnienia) i „przeszłości” (czas powrotu do przeszłości). „Ów symultanizm w strukturze akcji, pisze Czermińska, zwany tak e

⁷⁰ Termin podaje Małgorzata Czermińska [w:] tej samej, *Dwa modele czasu...*, dz.cyt., s. 25.

⁷¹ F. Kautman, *Skica Daniela Hodroveja*, dz.cyt., s. 6.

⁷² M. Czermińska, *Dwa modele czasu...*, dz.cyt., s. 14.

⁷³ Tamże, s. 28-30.

⁷⁴ Tamże, s. 17.

‘technik przekroju w poprzek’, pozwala [...] pokazać tok zdarzeń jako rozgrywaną cichą równocześnie nie w różnych punktach przestrzeni”⁷⁵. Dodajmy również, że tego typu powroty w przeszłość czy się ze zniekształceniem przestrzeni w takim stopniu, w jakim umożliwia to dystans czasowy. W powieści „Strumienia wiadomości” zostaje bardzo wyraźnie zarysowana perspektywa „głębokości”, znajdującą swoje typologiczne rozwinięcie u cytowanego przez Czermską Barthes’a. „Dokonuje on - czytamy u Czermskiej - rozróżnienia powieści ‘od wieków rozumianej jako do wiadomości głębi: głębi społecznej u Balzaka i Zola, psychologicznej u Flauberta, pamięciowej u Prousta’ i ‘powieści powierzchniowej’ u Robbe-Grilleta”, co jest czy się z określonymi postawami epistemologicznymi:

Dawna, kontynuuje Czermską, miała spełniać ‘funkcje endoskopiczne’, tj. odkrywać i interpretować to, co ukryte”, w nowej ‘człowiek przystępuje do odkrywającego przez siebie rodowiska rzeczy, nie może mieć w stosunku do niego przewagi, jak daje psychologia, metafizyka czy psychoanaliza’⁷⁶.

Odpowiada temu określony sposób traktowania czasu jako elementu konstrukcyjnego:

„Głębokość pamięciowa” u Prousta czy Virginii Woolf może być ukazana dzięki takiej architektonice powieści, która rygor chronologii zastępuje grą wolnych skojarzeń, by zapewnić narratorowi swobodę poruszania się w obrębie czasu przedstawionego, umożliwia mu odsłanianie w dowolnym porządku różnych warstw przeszłości, choćby najgłębiej położonych. [...] Głębokość przeszłości ukazuje się dzięki dwupoziomowej konstrukcji czasu powieściowego, wspartej na rozróżnieniu trwania narracji i trwania świata przedstawionego. [...] W „powierzchniowej” powieści Robbe-Grilleta znajdujemy tylko jeden poziom - czas teraniejszy narracji...”⁷⁷

„Oba modele czasu - podkreśla Czermską - są literackimi próbami rozwiązania dylematu osadzonego na opozycji między głębią natury języka a niegłębokością niewerbalnej rzeczywistości”⁷⁷.

Nawiązanie do tradycji *nouveau roman* jest *Kuklach* bezsporne⁷⁹. Jednocześnie pojawia się tu szereg sygnałów, które wskazują na „wewnętrzny” charakter czasu niektórych zdarzeń, związany z czasem mentalnym postaci, oraz na obecność filtru psychologicznego lub irracjonalnego. Będzie to przede wszystkim wspomniane bodźce zapachowe, które pełni podobną funkcję jak Proustowska

⁷⁵ Tamże, s. 27.

⁷⁶ Tamże, s. 28.

⁷⁷ Tamże, s. 29.

⁷⁸ Tamże, s. 15, 21.

⁷⁹ Dotyczy to całej trylogii. Por. L. Machała, *Literami bludzi te...*, dz.cyt., s. 54, 55, 56.

„magdalena”, oraz czasowniki określające stany psychiczne, a także formy strumienia wiadomości, potwierdzające aktywność psychiczną postaci. Pojawiają się czasowniki związane z percepcją wizualną, która „zatrzymuje” na jednym poziomie czasowym wszystkie poziomy zdarzenia, jest to jednak rodzaj „percepcji magicznej”: wzrok, zwłaszcza wtedy, kiedy pada na przedmioty okrągłe lub poruszające się ruchem kołowym, uruchamia przeszłość. Takie pewne czynności zostają nasycone dodatkowym symbolicznym znaczeniem, zapewniają bowiem pojawienie się zdarzeń minionych. Są to sygnały niezwykle dyskretne. Nie warunkują zmiany konstrukcji czasu zdarzeń, lecz mogą być pomocne w jego porządkowaniu w odbiorze czytelniczym. Czas w warstwie „zewnętrznej” biegnie niezwykle powoli, jego upływ oparty jest bowiem na powtarzaniu tych samych czynności (np. w obrazie piętym Sofie „Jde za Pavlem Bolinkou do Záhrebské ulice”, w obrazie czterdziestym ósmym „Jde podruh do Záhrebské ulice” itd.). Wskazywałoby to na niewielkie znaczenie tej płaszczyzny czasowej i wyeksponowanie czasu zdarzeń „wewnętrznych”. Pojawia się on jednak w postaci, która utrudnia jego wyodrębnienie i kwalifikację. Z jednej strony brak następstwa czasowego i jego wyłącznie językowy charakter może stanowić aluzję do powieściowej proveniencji zdarzeń, z drugiej, ukrycie psychologicznego wymiaru czasu może na polu czytelności ze szczególnym ukryciem przeszłości i uruchomieniem związanej z tym koncepcji pamięci.

*

Mechanizm powtórzenia jako sposób zachowania czasowej treści w *Podoboji* ulega w *Kuklach* komplikacji – funkcjonowanie pamięci zostaje tu przedstawione w bardziej złożonym wariancie. Klucz interpretacyjny zawarty jest w samym tytule powieści: słowo „kukła” oznacza poczwarkę. Wprowadzony za pośrednictwem tytułu w tekst entomologiczny pojawił się również w *Podoboji*, w wypowiedzi jedwabnika morwowego („bource morusového”):

Jsem bourec moruSový, Bombyx mori, motyl nocní z leledi přástevníků. Jsem vejce, z něhož se brzy zjara líhne housenka, ta se pak svléká étyrikrát, než dospěje, než se zaprede, než se zakuklí. A stan se to tak, že dvěma otvory ve spodním pysku vyteče tekutina v podobě vláken, která kolem sebe po několik dní obtáčím. Jsem housenka bource moruSového, zapřádám se třídny a za pět dní se měním v kuklu. Jsem kukla a odpočívám v zámotku étrnáct dní a tři týdny (Pd, s. III).

Tytuł drugiej części trylogii jest semantycznie wielowarstwowy, jak przypomina Helena Kupcová, „kukla” to w języku łacińskim „lalka”, łacińskie *cucula* oznacza kaptur, a więc również zamaskowanie, ukrycie to samo co, *larva* natomiast to duch zmarłego⁸⁰. Zaznaczona w ten sposób otwartość znaczeniowa

⁸⁰ Za: H. Kupcová, Daniela Hodrová. *Kukly* [w:] *esky dekameron*, red. Jiří Holý a kolektiv, Praha 1993, Galaxie, s. 78.

słów koresponduje z otwarto ci pami ci. Pojawia si zreszt te w płaszczy nie kompozycji: *Obraz sto czternasty* zawiera m.in. tre ci z *Obrazu pierwszego*, co staje si zapowiedzi kolejnej powie ci trylogii. W swoim podstawowym znaczeniu tytuł ł czy si z procesem „kukleni” - „przepoczwarczania si”, rozumianego jako ci g przemian. W *Obrazie sto dziewi tym* czytamy:

V tomhle svété nic nezaniká [...]. VSechno se jen neustále proměňuje. Jeden i voěich se proměňuje v jiného, většho nebo men fho, anebo se změní ve věc a tehdy se má za to, e za el. A take věci se mění jedna v druhou anebo ožívají, proto e byly zakl tyimi živoěichy. A tak jako je ve vajíku a ve všech instarech - larvách, kuklách a nymfách - obsazen dospěly hmyz - imago, tak jsou v každém člověku u jako v dítěti obsa eny váechny jeho budoucí podoby. A stejné je to i s na imi my lenkami. [...] VSechny na e budoucí my lenky a pocity nejsou níém jiným ne více éi méně nahodilými následky na ich předchozích myálenek a pocitů. A kdyby byl élovek [...] schopen zretelné poznat, co se s ním právě děje, mohl by v tom spatřit vsechno, co se mu přihodí. V každé příhodě, která élověka potká, je toti obsazená ta další, která předchází v pozmeněné podobě opa... (K, s. 242-243).

Zasada nieko cz cego si powtórzenia, gloszona w *Podoboj* przez pana Turka („Vsechno se do nekonečna opakuje. Je to stejný cyklus, jako kdy roste víno, dozrává a potom ho přijdou o esat prespolní esa i”, Pd, s. 27), zostaje w *Kuklách* przez t sam posta potwierdzona i wzbogacona odniesieniami entomologicznymi. W propozycji tej pobrzmiwaj, jak si wydaje, echa teorii Bergsona, który na czele ewolucji twórczej umie cił ludzi i owady jako istoty zdolne do metamorfozy⁸¹. W powie ci pojawiaj si wi c charakterystyczne metafory, a jak wskazuje Kupcová, ewokowane przez nie procesy nast powania i przeplatania si owadzich stadiów (larwa, poczwarka, kokon, imago, dorosły owad), p kanie skorupki poł czone ze zm tniem wzroku, napi ciem ciała i bólem w momencie przemiany, nadaj swoisty rytm zdarzeniom i tworząc makrokompozycję powie ci⁸². Wszystko si te, drog przemiany, powtarza. Ka - demu elementowi powie ciowego wiata - człowiekowi i rzeczy - przypada rola stadium w niesko czonym cyklu. Procesowi temu podlegaj ludzie, miejsca i rzeczy:

Nejen lidé, take místa jsou zakuklená, ale nikdo dobře neví, kdy nastane okamík jejich svlékání, kolika proměnami budou muset projít. Jednoho dne se jejich povrch napne a místa puknou [...]. A potom kukla odpadne a pod ní se objeví to skryté, pravé místo, to které bylo a zase bude (K, s. 142-143).

Nejen lidé, ale i věci se zakuklují. A jsou-li věci zakuklené, znamená to, e i ony se jednoho dne svléknou a promění v něco jiného, éi spíS v něco, éim byly, ne se zapredly a změnily v zdánlivé nezivy zámotek nebo larvu (K, s. 127).

⁸¹ Por. L. Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, PWN, s. 73-74.

⁸² H. Kupcová, *Daniela Hodrová. Kukly*, dz.cyt., s. 78.

Jest to cykl karmiczny, przebiegający z zachowaniem ciągłości między poszczególnymi stadiami. Ma charakter reinkarnacyjny, zakłada więc taki sposób regresu, powrotu do poziomu niższego. W ten sposób językoznawca Sysel zmienia się w chrzestną, ciocia Losova - w sromotnika zwyczajnego, Helena, matka Sofie - w łabędzie, mały Vitek w niebieskiego ptaszka, Hynek Machovec - w metalowego motyla. W efekcie niektóre postaci koczą swój cykl ludzkich wcieleń, szereg zapoczątkowany gdzieś w przeszłości (np. w *Podobojii*), co, przypomnijmy, nie wiemy z utraty wiadomości: wprowadzony do powieści kontekst metempsychozy wydaje się uzasadniać pamięć zwierząt i przedmiotów martwych, które traktowane są jako kolejne wcielenia ludzi. Przemiana ma więc wymiar psychologiczny czy wreszcie, przy uwzględnieniu pozostałych znaczeń słowa „kukła”, może być spowodowana chorobą psychiczną, zmieniając dorosłego w dziecko, w bezwolnego, owiniętego w szpitalny kaftan kukły :

[...] je tu jeStS jine promenovanf a jine kukleni ne to hmyzl, o kterem mluvi na Ol anech pan Turek, a ne to, které sleduje pan Sysel ve svem kabinetu. To kdy se pani Syslova ve vane mnila v labuf a potom na nemocni nim luku ve fran-tiSkovskou kuklu (K, s. 104-105).

W efekcie każdy najmniejszy element świata, włącznie z gestem i dźwiękiem, odzwierciedla się w innym, każdy - jak to określił Macura - kogoś w sobie nosi, jest szkatułką „w której skrywane są kolejne osoby”⁸³. „Nejdulいた i asociační nad slovem kukla, stvrdza Koskova, je vsak fakt, e v jednom slove, obrazu, postavě, bytosti se skryva a zrcadli nekonečny počet mých bytostí dalších”. To wzajemne odzwierciedlanie się staje się regułą kształtowania struktury bytu - jest nią dla nich wcieleń. Pamięć uzyskuje tym samym nowy status, a jej odtwarzanie ma charakter wysoce irracjonalny: powrót w taki sposób do przeszłości umożliwia mu szczególnie rodzaj intuicji i wrażliwości, który bardziej sumiennie doznaje onirycznych i halucynacyjnych niż wspomnieniowych. Taki rodzaj pamięci mitologizuje czas według znanej od starożytności zasady wiecznego powrotu:

Zgodnie ze słynną definicją Platona czas, który określa i mierzy obrót sfer niebieskich, jest ruchomym obrazem nieruchomej wieczności, która na niego ładuje, toczy się wokół. W rezultacie całe „stawanie się” kosmiczne, a także trwanie tego świata poczynania i rozkładu, jakim jest nasz świat, będzie rozwijać się ruchem kołowym, będzie nieskończonym następstwem cykli, w trakcie których ta sama rzecz dokonuje się i rozpada, znów odzyskuje poprzednią formę - na zasadzie jednego prawa i niezmiennych alternatyw. Nie tylko zachowuje się ta sama suma bytu, także nie ginie ani nic się nie tworzy, ale nawet [...] powtarzają się te same sytuacje, jakie wy-

⁸³ V. Macura, *Niekończąca się powieść* ..., dz.cyt., s. 182.

⁸⁴ H. Koskova, *Trilogie Daniela Hodroveja*, dz.cyt., s. 12.

st powały ju w cyklach poprzednich i które wyst powa b d w cyklach maj cych nast pi , i tak w niesko czono . adne wydarzenie nie jest jedyne, nie rozgrywa si jeden raz [...], ale rozgrywało si i b dzie rozgrywa wieczy cie; te same jednostki pojawiały si , pojawiaj i b d pojawia za ka dym obrotem koła. Trwanie kosmiczne to powtarzanie si i *anakuklesis*, wieczysty powrót⁸⁵.

Idea wiecznego powrotu i zwi zany z ni cykl wciele znajduj w *Kuklach* swój wyraz w tera niejszo ci wszystkich zdarze i wynikaj cym z tego wra eniu beczasowo ci - formy wieczno ci. Aluzj do cykliczno ci jest motyw koła. Pojawia si ono w powie ci w ró norakich wariantach: jako ruch kolisty na obrotowym krze le (pan Sysel), ruch obrotowy karuzeli (Sofie), zamaszyste hu tanie si na hu tawce i trzepaku (Sofie, Kridlo), kołysanie si zataczaj cego kr gi ciała na szubienicy czy trapezie (Fiala, Fialka), w postaci meandrowego wzoru na dywanie (babcia Mlynárová), jako ład na szyi po koloratce (pan Sysel) i rysa strangulacyjna (Fiala), jako kształt płaszczka szytego „z koła” (Hynek Machovec), jako Ouroboros po eraj cy swój własny ogon i zamkni ty w kształt koła (w medytacjach pana Sysla), jako sama mandala wreszcie (równie w praktykach pana Sysla), symbol drogi do pierwotnej pełni i harmonii, a tak e „procesu centrování, hledání a nalezání stredu”⁸⁶.

Jazykozpytec, suzován svou alergií, hledá totalitu své osobnosti v mándale. Ka dy den zrána, ne vyjde v pravidelnou hodinu do Ustavu pro jazyk esky, bere pan Sysel do ruky kru itko a opisuje jím na papíře kruh nebe. A do kruhu nebe vepisuje podle trojúhelníku ctverec země. A do Ctverce země vepisuje další kruh a do něho pak osm kroužků - osm okvětních plátků lotosu, který symbolizuje luno. V mándale pan Sysel kontemplanuje vlastní bytí a eka na spojení s božstvem (K, s. 89).

W ka dym z wariantów koło jest przedmiotem refleksji i medytacji, bod cem do powrotu w przeszło , tajemniczym rodkiem słu cym nawi zaniu ł czno ci z uniwersum pami ci.

*

Zastosowanie „zasady przemiany” poci ga za sob ogromn komplikacj w identyfikacji postaci i zmusza do poszukiwania ł cz cych je tropów oraz ustalania to samo ci i wzajemnych relacji. Relacje te przejawiaj si w szeroko rozumianym podobie stwie. Obecne s tu równie konstrukcje sobowtórowe, które Dole el umie cił w temacie sobowtóra („téma dvojníka”). Zakłada si w nich istnienie dwóch alternatywnych wciele jednej i tej samej postaci

⁸⁵ Za: M. Eliade, *Mil, sacrum, historia*, dz.cyt., s. 129.

⁸⁶ V. Marek, *Na okraji. (Zamy leni nad umením a jeho roli v sou asne spoie nosti)*, „Prostor” 1992, . 22, s. 98.

w jednym fikcyjnym świecie, co w narracji może być generowane w trojaki sposób: albo sobowtór powstaje w wyniku połączenia dwóch osób posiadających pierwotnie różną tożsamość, albo dochodzi do rozszczepienia jednej postaci na dwie różne, albo wreszcie sobowtór jest, podobnie jak w temacie Orlanda, efektem metamorfozy⁸⁷. W *Kuklach* podobieństwo bywa u wiadomiane przez samą postać (lub przez innych, towarzyszących) w formie przeczuć, niejasnych wspomnień, dziwnych wróżb (np. nowych, obcych rysów swojej twarzy w lustrze). Towarzyszy temu wtpliwość lub zdumienie, w związku z czym pełna identyfikacja nigdy nie jest możliwa. Czasem te podobieństwa wyrażone zostają bezpośrednio przez narratora. Dotyczy to przede wszystkim osób, których pamięć obejmuje wyłącznie własne życie i które mają do przepracowania jakiś problem. Identyfikacja ze swoim odpowiednikiem uniemożliwia wtedy obawę przed przeszłością i związany z racjonalnym osłabieniem rzeczywistości brak dostępu do „fikcyjnego” obszaru pamięci:

Pan Sysel nemá ovšem ani zdání, že se podobá doktoru Kozíákovi. Rozdíl mezi nimi je vlastně nepatrný - doktor Kozíák se zabývá kufří (ani tady na Olšanech se kufří nepěstane zabývat), hlavně ku fce se rozpadající se, a doktor Sysel se zabývá jazykem, hledá kořeny slov v prajazyku, rekonstruuje jejich původní, vnitřní formu. Pana Sysla zajímá především proces deetymologizace, takový proces, kterým jsou slova vytrhována z jejich původních etymologických hnízd a lexikálních souvislostí (svléká slova z kutikul, do kterých se postupně zakuklíla, jak by řekl pan Turek). Nofe Kozíákové podoba těch dvou ovšem neujde (K, s. 224-225).

W *Kuklach* pojawiają się również postaci z *Podobojí*, występujące tu wyłącznie jako umarli, mamy więc do czynienia z powtórzeniem fikcyjnego świata. Bohaterowie z *Podobojí* nie stoją tym razem w centrum zdarzeń, świat Olšan trwa jednak w niezmienny sposób: na cmentarzu wciąż trwają dyskusje i przemawia pan Turek, Alice kręci się po mieście, Nora Kozíáková-Paskalová nadal tęskni za miłością. Umarli widzimy osoby ze świata *Kukel* - zarówno te, które żyją w warstwie „zewnątrznej”, jak i te wywoływane z pamięci (np. pan Turek poznaje Kridla, Nora obserwuje przyjaciółkę Sofię, Renat Tyršov, a jednocześnie ocenia zachowanie pana Sysla, Alice ledzi Hynka Machovca itd.) i można je traktować jako „nowe” wydarzenia w ich przedziwnym życiu.

Można powiedzieć, że status centralnej postaci utworu posiada w *Kuklach* Sofia Syslová. Dominuje ona w warstwie „zewnątrznej” zdarzeń, a właśnie zdarzenia z warstwy „wewnętrznej” jest efektem pracy jej pamięci i wyobraźni. W zasadzie wszystkie postaci występujące w *Kuklach* pojawiają się w powieści z Sofią i łączą z nią więzi rodzinne lub emocjonalne. Do postaci pozostających w rodzinnym pokrewieństwie należą: ojciec Sofii, Jindřich Sysel, babcię: Eva Mlynárová-Müllerová-Kuklová oraz Orionová, dziadek Jan Sysel i matka Helena Müllerová-Mlynárová-Syslová. Dodatkowe kryterium wyróżnienia tej

⁸⁷L. Doležel, *Strukturalni tematologie...*, dz.cyt., s. 8-9.

grupy postaci, z wyjątkiem babci Orionowej, stanowi przestrze wspólnego mieszkania przy placu Kome skiego. Postaci te możemy nazwać, analogicznie do warstwy zdarze, w której występują, „zewnątrznymi”. Rozróżnienie to czyści równie z ustaleniem, kto pierwszy zaczyna wspominać, a tym samym - kto od początku działa w warstwie „zewnątrznej”. Po uwzględnieniu więc emocjonalnych do osób tych dołczy Hynek Machovec (obiekt uczucia Sofie) i Jarmila Schovankova (kochanka ojca Sofie), przy czym Hynek posiada status niepewny, nie wiadomo bowiem dokładnie, czy jest postacią realną, czy wymysłem Sofie. Wszystkie postaci pojawiają się przywoływane wspomnieniami lub jako treść wizji postaci „zewnątrznymi”, możemy analogicznie określić je jako postaci „wewnątrzne” (przy czym, jak pamiętamy, każda z nich może stać się w poszczególnych obrazach postacią „zewnątrzną”). Ich galeria jest niezwykle bogata. Do stałe pojawiających się należą te z dzieciństwa Sofie: Kridlo, Pazourek i Provažník, Rut Kadlecova, Pavel Bolinka, nauczycielka Bolinkova, mały Vitek. Szczególną pozycję zajmuje Kridlo, nie wiadomo bowiem na pewno, czy jest człowiekiem, czy bajkowym stworem. Wśród postaci „wewnątrznych” możemy wyróżnić te, które funkcjonują w pamięci indywidualnej, oraz te, które zaliczamy do grupy osób przywoływanych z pamięci zbiorowej - historii miasta.

Ponieważ stopień pokrewieństwa określany jest wyłącznie nazwami osobowymi (babcia, dziadek, córka itd.), a poszczególne osoby (zwłaszcza kobiety) występują pod różnymi nazwiskami, identyfikacja więc rodzinnych równie nie jest sprawą prostą. Niezwykle trudne jest np. ustalenie, czy babcia Mlynarova przebywa w pokoju nie z matką, lecz z ojcem jej córki, Jindricha Sysla, który był matką babci Orionowej. Podobnie rzecz się przedstawia z matką Sofie, Heleną. Ustalenie, czy jest ona córką babci Mlynarovej, czy pani Sysla i matką Sofie, wymaga wnikliwej lektury. Zmiana nazwiska kobiet więc się najczęściej z ich niechęcią do nazwiska po matce, w związku z czym we własnych wspomnieniach występują one pod nazwiskiem panią (np. babcia Mlynarova pojawia się pod nazwiskiem Kuklova) lub po prostu rezygnują z nazwiska matki i używają panią (np. babcia Orionova). Nazwisko matki może być związane z dodatkowymi komplikacjami, jak dzieje się to w przypadku babci Mlynarovej. Występuje ona równie jako Mullerova, gdy matka babci, z pochodzenia Niemiec, zmienił swoje nazwisko na czeskie. Fakt ten był starannie skrywany historią rodzinną, stał się też przyczyną tragicznych wydarzeń w życiu babci:

Jmeno si lze slevknout jako rukavici (babička Orionova má přece s podobným slevkaním zkušenosti, slevkla si své sysli jmeno, proto se nehodilo k její harfii legende), ale to ostatní ne. Copak ofie opravdu nevedela, že byl její dedek z matiny strany Němec? A Sofie řekne, že to ovšem vedela, ale na tom přece nebylo nic divného. Copak mohla babička Mlynarova i vlastně Miillerova tušit, kdy si ho brala, co se z Němcem vyklubalo? [...] Na tom by ovšem nebylo nic divného, v tom babička s ofií uplně souhlasí. Jenže ten její Němec, který před válkou kšeftoval s kavou, okoládou, rumem a všelijakými delikatesami, potom narukoval jako důstojník Wehrmachtu. Padl hned na samém začátku, ve Francii, pokud i tohle není jed-

na z bachorek, kterych se u Syslu vypraveji spousty. Tak proto babi ku Mlynarovou po valce zavreli. A proto otec dodnes mluvf o dlouhodobem le eni v ra elinových laznic (K, s. 69-70).

Zmiany nazwiska prowadz do relatywizacji to samo ci wyst puj cych w powie ci kobiet; posiada to swoje racjonalne uzasadnienie - ma e stwo. Jednocze nie taki sposób nabywania nowej to samo ci zostaje poddany po redniemu warto ciowaniu przez konkretne decyzje: kobiety ch tnie rezygnuj z nazwiska m ów. Czasem towarzyszy temu komentarz narracyjny, w którym, dzi ki mowie pozornie zale nej, negatywna ocena stanu ma e skiego zostaje przedstawiona równie z perspektywy samych zainteresowanych („kdy se z ni pan Sysel po jedenactiletem man elstvi rozvedl, stahla ze sebe sysli jmeno jako rukavici, ktera ji byla prflis tesna”, K, s. 35). W efekcie zwi zki ma e skie przedstawiane s jako nieudane i niesatysfakcjonuj ce.

Wa nym tropem konstrukcyjnym s imiona i nazwiska. Prost etymologii ma imi Sofie, sygnalizuj ce kontekst wiedzy ezoterycznej: „Alchymie je filosofie - cytuje za angielsk badaczk Mary Ann Atwood Milan Nakone ny - je to filosofie hledani Sofie v my li (jmeno Sofie je symbolem moudrosti ve smyslu gnosticke Pistis Sophia)”⁸⁸ . Podobnie „znaczy” nazwisko bohaterki. W odniesieniu do całej rodziny wydaje si nawi zywa do przysłowiowego gł bokiego i mocnego snu, prowadz c równie - jak przypomina Kupcova - do asocjacji „na sysli hromadeni zásób, zde np. informaci o etymologii slov, o orientálních a evropských mytech, ale i na syceni, vydavani pí tívého zvuku ze staroslovanskeho sysati - sy et [...]”⁸⁸ . Czytelne jest nazwisko przyjaciółki pana Sysla (Schovankova), aluzyjnie wskazuj ce na potrzeb chronienia si , uciekania, chowania. Nazwisko babci Orionowej w powie ci poddane jest jest „etymologicznemu dociekaniu” przez pana Sysla, zaintrygowanego jego pochodzeniem:

Jazykozpytec Sysel vrti nad hv zdny m jmenem svych predku hlavou: NejspiS to bud nijaka zkomolenina, tak jako jmeno sam ho souhvezdi z Mle ne drahy. Kmeny v Mezopotamii ho nazývaly Uruanna - svitlo oblohy (K, s. 34).

Przywołany kontekst podkre la ten aspekt znaczenia nazwiska, który symbolicznie ł czy si z kierunkiem w gór . Kierunek ten pełni w *Kuklach* okre lon funkcyj - prowadzi w stron wolno ci. Zmiana nazwiska mo e wi c symbolizowa uwolnienie si z kr puj cych wi zów ma e stwa, a szczególny wymiar osi gni tej w ten sposób swobody zostaje podkre lony przez przywołanie sfer niebieskich (niebo, gwiazdy).

Ł czno mi dzy poszczególnymi „wcieleniami” w obr bie jednej postaci, ustalona przez podobie stwo zachowa i wyborów, daje w efekcie wzór pewnego typu psychologicznego. Jak pami tamy, poł czeni zostaj Jindrich Sysel (*Kukły*) i doktor Ko i ek (*Podobaji*), do pary tej doł cza równie Jan Paskal. Stałymi cechami tych osób b d : niezdecydowanie, nieumiej tno czy niech

⁸⁸ M. Nakone ny, *Smaragdova deska...*, dz.cyt., s. 43.

⁸⁹ H. Kupcova, *Daniela Hodrova. Kukly*, dz.cyt., s. 79.

do podejmowania trudnych decyzji, uwikłanie w małe skłócenia, negatywny stosunek do nich, zmuszanie ich do aborcji (pan Sysel i doktor Koisek), poświęcenie się bez reszty pracy zawodowej oraz posługiwanie się hermetycznym i niezrozumiałym dla bliskich językiem nauki (pan Sysel i doktor Koisek). Postaci Sysla i Paskala – czy dodatkowo motyw manekina – wieszaka (Kaján w *Podoboji* i Ka w *Kuklach*) jako sobowtóra odzwierciedlają tego brak wyrażonej to samo ci⁹⁰. Z konstrukcji wszystkich trzech postaci związany jest motyw zmiany skóry – metafory wewnętrznej przemiany, osi gnijącym dojrzało ci czy duchowego rozwoju, niedostępnym czynom.

Inny sygnał relacji, w jakie wciągają się postaci, stanowi podobieństwo nazwisk, powstałe np. w wyniku zamiany liter. To rozwiązanie jest u Hodrovej, jak pamiętamy, szczególnie ważne i staje się, jak mówi Vrbová, potwierdzeniem wiary w performatywną moc języka⁹¹. Hynek Machovec przypomina tym samym romantycznego poetę Karla Hynka Macha (w ten sposób życie Karla Hynka Machy staje się lejtymotywem *Kukel*), Pecka zmienia się w Pexa, Maková – w Macková, wisielec Fiala – w mima Fialka. W odniesieniu do Hynka Machovca i Karla Hynka Machy podobieństwo wzmocnione zostaje przez wyposażenie Machovca w charakterystyczne rekwizyty znane z biografii Máchy (Machovec chodzi ubrany w jasnoszary ortalionowy płaszcz z czerwonym podszewką – „bledé edy balonovy pláň [...] má cervene kostkovanou podsivku”, K, s. 24, co jest aluzją do legendarnego jego stroju czeskiego poety), przez identyczność zawodów (Machovec jest poetą), sytuacji życiowych (Machovec przenosi się na jakiś czas do Mostu) i stanu zdrowia (Machovec, tak jak Macha, choruje na płuca). Przypomina to, jak wskazuje Kosková, zmian teatralnych kostiumów i rekwizytów:

Živi i mrtvi rádi vystupují v divadelních kostýmech, od Hynka Machovce v kulatém černém plášti, Cerveně pod ítem, zdůrazňujícím jeho podobu s Máchou, po dedečce Sysla v modrém pláťovém kabátku se satenovým límcem, který vyměňuje za sokolský křídla apku ze sokolím perem [...] ⁹².

Chodzi o wywołanie wrażenia, że mamy do czynienia z jedną postacią występującą pod różnymi (i podobnymi) nazwiskami. „Prevlek, kontynuuje Kosková, je v textu prvním stupněm proměny, kterou postavy přecházejí z jedné podoby do druhé, vyměňují se identitou”⁹³.

⁹⁰ Według Junga – „Ka Króla” uchodziła w starożytnym Egipcie za jego ziemską formę, za upostaciowaną duszę. Ka – jako dusza nieśmiertelna – mogła odłączyć się od ciała. Jung pisał, że jest to duch życia, zasada życiowa właściwa człowiekowi lub Bogu, dlatego słusznie można ją interpretować jako „duszę” lub jako duchowego sobowtóra”, C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, dz.cyt., s. 190.

⁹¹ Por. J. Vrbová, *Koncepty prostoru...*, dz.cyt., s. 13.

⁹² H. Kosková, *Trilogie Daniela Hodrovej*, dz.cyt., s. 13.

⁹³ Tamże, s. 13.

Jeszcze innym kryterium wyznaczaj cym zwi zki mi dzy postaciami jest przestrze Olszan, wspólna dla postaci z *Podoboji* i *Kukel* - dla babci Orionowej i odwiedzajcej j Sofie oraz dla Alice Davidovicovej, Divisa Paskala, Pavla Santnera, pana Turka i pana Kiecki czy Nanynki Smidovej. Poszczególnym postaciom przypisane zostaj stałe czynno ci, tak wi c zmiana to samo ci mo e by sygnalizowana przez przej cie czynno ci zwi zanej z jedn postaci kogo innego. Np. w *Obrazie dziewi dziesi tym dziewi tym* mobilna Sofie zostaje unieruchomiona w pokoju i zajmuje si robieniem na drutach, przejmuje wi c czynno przypisan babci Mlynârovej („Sofie Syslovâ sedi u okna na idli aplete”, K, s. 221). Sygnałem relacji Sofie i Alice Davidovicovej jest mufka. Bohaterki te, połączone dodatkowo motywem w drówki po mie cie, tworzą wzór postaci poszukujcej utraconego kochanka (tak e w *Kuklach* Sofie poszukuje swojej młodzie czej miło ci). Dołączają do nich Lori Somkovâ, rzeczywista kochanka K.H. Machy.

Kolejny rodzaj łączności to występowanie postaci w stałych parach: Provanik i Pazourek, para szkolnych kolegów Sofie, staje się kolejnym wariantem lustrzanego układu: Mortier i Sanglier, Roháček i Boháček, Brůna i Rubes. W układzie mierzalnym - obiektów miło ci protagonistek *Podoboji* i *Kukel* zostaje zachowana łączność przez powtórzenie imienia: Pavel Santner (Alice) - Pavel Bolinka (Sofie). Podobieństwo psychologiczne obejmuje większe grupy osób, staje się zasadą identyfikacji płci. Kobiety są osamotnione i spragnione uczuć, mężczyźni - niedostępnymi i emocjonalnie obojętnymi.

*

Powie *Kukły* rozgrywa się na iłkowskich peryferiach Pragi. Przestrzeń domu została ograniczona do mieszkania - tym razem przy Placu Komeńskiego - zajmowanego przez Sofie Syslov i jej rodzin. W mieszkaniu wyróżnione zostały następujące pomieszczenia: kuchnia (pojawia się jedynie przez dobiegające z niej zapachy), łazienka, pokój Sofie, pokój babci Mlynârovej i dziadka Sysla oraz gabinet pana Sysla. Mieszkanie, dzięki wyrażeniu zarysowanemu planowi, posiada wysoki stopień materializacji nie w *Podoboji*. Dotyczy to większości powieściowych miejsc, niekiedy szczegółowo opisanych, ograniczeniu podlega także stopień ich symbolizacji⁹⁴. Do miejsc związanych z domem należy również podwórko z trzepakiem. Przy trzepaniu dywanu z meandrowym wzorem towarzyszy Sofie Kridlo, osoba wtajemniczająca w przeszłość. To postać prawdopodobnie wymyślona przez Sofie w dzieciństwie, większa konotacje tej podkreśla udział dziecięcej wyobraźni (konfabulacji) w przywoływaniu wspomnień. Podwórko, jak pisze Vrbová, staje się w *Kuklach* jednym z centralnych miejsc:

⁹⁴ Por. J. Vrbová, *Koncepty prostoru...*, dz.cyt., s. 23.

Dvůr je toti prostor vyhraněný ambivalentní. Je to střed prostoru mezi domy (ve vertikálním a horizontálním směru), je současně uvnitř a venku, je uzavřený mezi zdmi i otevřený směrem nahoru (nebe) i dolů (kanál). V jeho středu stojí tajemný nástroj - klepadlo, které „má schopnost nekonečných proměn”. Dvůr je také hlavním existenciálním prostorem postavy „zasvětitelky” Křídla s jeho Svihadlem, které mění čas. Je to i svět dětské hry „na sochy”, při níž se skutečnost prolíná s hrou a představami⁹⁵.

Miasto istnieje jako „mapa” szlaków wyznaczonych w drówek Sofie. Najważniejsze jej punkty: Havlíckovo náměstí, Vitkov, Flora, Olsanský hřbitov, Záhřebská ulice, Karlín, Staroměstské náměstí, szpital na Frantisku. Trasy są wielokrotnie powtarzane i szczegółowo opisane, ulice stanowi analogon przestrzeni rzeczywistej; z Sofie można wrócić spacerować po Pradze:

Sofie Syslová [...] zahne do Jesseniovy ulice a z Jesseniovy ulice zahne do ulice Budovcovy. Z ulice Budovcovy nezahne do ulice Roháčovy, kterou by došla na náměstí Komenského, ještě se ulicemi několikrát obtočí. A jak se Sofie Syslová ulicemi obtočí, ocitne se najednou na Koněvově třídě [...] (K, s. 65).

Sofie Syslová vyjde z náměstí Komenského do Rokycanovy ulice. Z Rokycanovy ulice zahne do uličky Sabinovy, která vede na Havlíckovo náměstí. Pak stoupá ulicí Lipanskou [...], přetne ulici Tábofickou a stoupá ulicí Borivojovou. A pak jde Sofie Syslová ulicí Kubelíkovou a potom ulicí Cajkovského, odkud je to do Přemyslovské, kde bydlí Hynek Machovec, jen skok (K, s. 157-158).

W przestrzeni miasta wyróżnione zostają m.in. Olszanska Bezówka, szpital na Frantisku oraz wzniesienia: Sibenický, Vitkov, Řídovské pece. Spoza Pragi wymieni trzeba Jáchymov, Hlín, Most, Mnichovo Hradiště. To miejsca pochodzenia lub pobytu i wypraw bohaterów.

Prawie wszystkie miejsca w powieści zmieniają się. Polega to, zgodnie z zasadą „kuklení”, na powrocie do swoich poprzednich wyglądów, na - jak to zostaje metaforycznie ujęte w powieści - „ci ganiu” („svlékání”) aktualnej postaci i odkrywaniu innej, przeszłej. „Miejsca z pamięci” to wariant „miejsc tajemnych”: tajemnic staje się przeszłość. Ujawnia się ona w znanej już, szczególniej relacji miejsca z podmiotem, który, uruchamiając własną pamięć (ale też wyobraźnię i fantazję), uaktywnia jednocześnie nie pamięć samych miejsc - rzeczywistych lub fikcyjnych zdarzeń, które się w nich rozegrały, oraz aktualnych i minionych, czy też symbolicznych znaczeń. Do przemiany takiej dochodzi dzięki zastosowaniu wspomnianych wyżej czynności - „praktyk magicznych”, bliskich „zaklínaniu”, wzmocnionych niekiedy zmysłowym bodźcem. Pomocne okazują się w tym pojedyncze przedmioty, które, użyte w owych praktykach, nabierają

⁹⁵ Tamże, s. 21.

magicznych wła ciwo ci. W mieszkaniu b d to np.: kanapa, dywan, fotel obrotowy, wieszak czy inkrustowane mas perłow meble:

Jsou pfedměty - czytamy w *Kuklach* - jako koloto nebo ota eci kreslo, nebo houpka a divan, které maj i zvláštní moc. Někdy se sta i na nich oto it nebo zhoupnout, a místo se začné proměňovat, pozvolna splýn s jiným místem (K, s. 264).

W taki oto sposób przemienia si np. gabinet pana Sysla. Po obrocie fotela „otwiera si ” pod nim przepa - Jeleni prikop, wypełniony ciałami studentów zabitych podczas wojny. Przestrze prywatna ujawnia swoj minion , „publiczn ” i historyczn posta , bo, jak pami tamy, pami indywidualna ł czy si z pami ci narodow . Prze ładuj ce bohatera wspomnienie dotyczy wydarze zwi zanych ze studenck obron podpalonych przez Niemców Hrad an. Pan Sysel zawrócił wtedy z drogi, opuszczaj c przyjaciela i wybieraj c zamiast wal ki miło do kobiety. Jego podró w czasie jest wspomnieniem złego wyboru i tortur duszy. Kierunek wspomnie , analogiczny z przywoływan w pami ci przestrzeni , prowadzi w dół. Podobnie jak w przypadku powie ci *Podoboji*, ma to w *Kuklach* swoje znaczenie symboliczne jako droga w g ł b siebie; prowadzi ona, jak pisze von Raffay, „do prze ycia ran - najpierwotniejszych, najg ł b szych”⁹⁶. Kierunek w dół wyznacza w powie ci „przestrze wspominania” wielu postaci, np. spojrzenie babci Mlynárovej na dywan zamienia meandrowy wzór w wej cie do praskich kanałów; dla Sofie drog w przeszło staje si rzeczywiste wej cie do kanału na podwórzu.

„Zaklinanie” mo e mie te form bardziej „swojsk ”: towarzysze zasypianiu „liczenie jelonków”, którego magia zawiera si w uspokajaj cej monotonii, zamienia pokój Sofie w miejsce z lat dzieci cych - szpitaln izolatk na obozie pionierskim:

Sofie Syslová le ! v posteli a po ita jeli ky. Kdoví pro matka Sofii naucila, aby po itala jelínky místo oveček, kdy nemůže usnout. [...] Sofie se pfevrací z boku na bok [...]. A jak se Sofie prevrací z boku na bok a pritom po ita jelínky, zmocni se ji najednou zvláštní pocit. U nele i ve svém pokoji, jeho okno, ted' pootevrené, vede na náměstí Komenského, ale na marodce v tábofe v Teplicích nad Metují (K, s. 27).

Wa n czynno ci inicjuj c proces przywoływania przeszło ci miejsc jest chodzenie. Vrbová wymienia jego „magiczne” odmiany: okr anie, przechodzenie wzdłu i w poprzek, wchodzenie i schodzenie⁹⁷, wydaje si jednak, e równie samo charakterystyczne poruszanie si Sofie po mie cie wi e si ze zmianami w przestrzeni. Monotonny, usypiaj cy charakter tej czynno ci przypomina „liczenie baranów” przed snem (do w tku tego powróc w rozdziale drugim). Chodzenie i spogl danie na okre lone elementy przestrzeni, po ł czone

⁹⁶ A. von Raffay, *wiat podziemny w snach. O ciemnych bogach g ł bi, prze).* J. Prokopiuk, [w:] *Sen jako drogowkaz. Jungowska analiza marze sennych*, przeł. R. Reszke, J. Prokopiuk, J. Mar, Warszawa 1995, Wydawnictwo Ewa Korczewska L.C, s. 321.

⁹⁷ J. Vrbová, *Koncepty prostoru...*, dz.cyt., s. 19.

z medytacją, prowadzi do przemiany miejsc. Zmiany w przestrzeni są nieznaczne i polegają przeważnie na stopniowej wymianie poszczególnych elementów. To działanie bliskie technice montażu filmowego - z obrazu na ekranie powoli zaczyna się wyłaniać, dzięki zmianie kolejnych elementów, obraz tego samego miejsca w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Nie bez znaczenia jest tu aktywność wzrokowa, przywołująca na myślenie oko kamery. Przestrzeń w *Kuklach* dzieli się w ten sposób na dwie strefy: topograficzną, odpowiadającą trasom Sofie i traktowaną jako odpowiednik przestrzeni rzeczywistej oraz symulakryczną, pamięciową. Tak pojął w drówek bohaterki połączyć może na z głównym motywem labiryntowym, „jakim jest, według Głowińskiego, błądzenie po mieście - „przestrzeni obcości”⁹⁸. Praga w „warstwie zewnętrznej” to przestrzeń znana i oswojona, istotna jako znak, metonimiczny ład pamięci. Ukazując jednak swoje minione oblicza, miasto zmienia się. Prowadzi to do zakłóceń układów czasoprzestrzennych, znacznie komplikuje to samo miejsce, a całemu miastu nadaje wymiar symboliczny.

„Można u ibenice stoją i na w ech peti pahorcich, na ktefych se rozklada mesto podobne svetu (mistr Jessenius ho prirovna k Ptolemaiove Kasargis) [...]” - czytamy na czternastej stronie powieści. Cytat ten zawiera bezpośrednią informację o symbolicznym ukształtowaniu przestrzeni: Praga staje się więc „czymś więcej niż miastem [...], jest swego rodzaju miastem-wiatem”⁹⁹. Jest to związane z rzeczywistym położeniem miasta na pięciu wzniesieniach. Dominantą przestrzenną, znaną zresztą z *Podoboji*, jest wzgórze ibenicak. Staje się ono punktem centralnym, rdzeniem, wokół którego zamyka się „symboliczna przestrzeń koncentryczna”¹⁰⁰. Podkreślimy, że w sposób charakterystyczny dla Hodrovej, miejscem centralnym i „w tym” staje się peryferyjne wzniesienie z Olszan. Jego znaczenie wzmocnione zostaje dodatkowymi danymi topograficznymi - „centrum na wzgórzu” stanowi stojąca tam szubienica, na której w niezbyt odległej przeszłości stracono Fialę; *Mons patibuli*, jak mówi jedna z postaci w *Kuklach* (K, s. 17). Dzięki niej wzgórze ibenicak w powieściowej symboliczno-alegorycznej topografii staje się Golgotą z ostatnim krzyżem - szubienicą¹⁰¹ - i rozłożył on u jego stóp Jerozolimę. Powraca więc pamięć mityczna o znanych z *Podoboji* ródłach biblijnych, tyle że sakralny wymiar tej przeszłości zniekształca i banalizuje ostatni wisielec, niezwykły z adnym innym momentem w dziejach narodu. Odniesienia do Biblii przyczyniają się do powstania napięcia między sferą sakralno-religijną a sferą wyjąłowaną z duchowego przeżycia rzeczywistości - czy będzie to zdeformowane „podoboj” wojennych lat konfidencji, kolaboracji i „zakłamanych” czasów po wojnie, czy

⁹⁸ M. Głowiński, *Mity przebrane...*, dz.cyt., s. 171.

⁹⁹ Tamże, s. 166.

¹⁰⁰ M. Porbski, *O wielość ci przestrzeni* [w:] *Przestrzeń i literatura*, dz.cyt., s. 25.

¹⁰¹ Jako ilustrację dla tego wariantu archetypowej przestrzeni, przywołuje Porbski wiersz C.K. Norwida: „Tam, gdzie ostatnia wieci szubienica/ Tam jest mój rodek dzi - tam ma stolica/ Tam jest mój gród”, tamże, s. 26.

komunistyczne lata 70. w *Kuklach*. Tak istotne w tej powie ci ycie wewn trzne postaci, umo liwiaj ce kontakt z zapomnian przestrzeni bosk , wi t , to rodzaj antidotum na wiat pozbawiony pierwiastka duchowego.

W spojrzeniu na ibeni ak „katabaz ” dla pami ci jest kołysanie si na wie-
trze rosn cych tam drzew, przywodz ce na my l kołysanie si ciała na szubieni-
cy. W innym b dzie ni kr c ca si karuzela na Bezovce (nazwa cz ci Olszan),
która zmienia si w stoj c tam przed laty karuzel przedszkoln . Repertuar
magicznych ruchów pozostaje wi c stały. Zmienia si równie dziwna konstruk-
cja w centrum miasta, na Placu Staromiejskim: pierwszomajowa trybuna prze-
obra a si w zbiorow szubienic z XVII wieku. Chodzi najprawdopodobniej
o szubienic , na której w roku 1621, na Rynku Staromiejskim w Pradze, odbyła
si zbiorowa egzekucja: stracono wtedy 26 osób, w tym sławnego uczonego
i lekarza, Jana Jesenskigo:

Sofie Syslovä postoupi o par kroku bli k radnici. U je to tak, zase staveji nejak-
ou tribunu (nebo je to prece jen podium pro letni divadlo?), kostru le eni prav pota-
hujf ernym sukmem. [...] Sofie Syslovä se vraci na Staromestske náměstí sotva nohy
vle e. Hlavu má svöäenou, a kdy pak vzhledne, vidí, že u le eni nepotahují Cent-
ym, ale rudym sukmem. (Anebo to erne sukno zůstalo vespod?) (K, s. 124—125).

Przemiana ta jest poł czeniem rekwizytów i zdarze z dwóch bolesnych
okresów historycznych: pobiałogórskiego, od którego zaczyna si wielowieko-
wa niewola Czech pod rz dami Habsburgów oraz komunistycznego. Nie zostaje
ona jednak poprzedzona dodatkow formuł magiczn . W cytowanym fragmen-
cie czytamy jednak, e trybuna od samego pocz tku kojarzy si z podium te-
atralnym. Motyw teatru znajduje swoje rozwini cie w kolejnej przestrzeni - jest
ni „Ri e loutek” (Rzesza, imperium marionetek), teatr, w którym pracuje Sofie.
W *Kuklach* to miejsce przemiany powie ciowych postaci w marionetki. Obec-
no „teatralnej” aluzji wydaje si wi c uzasadnia przemian konstrukcji.

Swoist ł czno z wywołanymi z pami ci siedemnastowiecznymi zdarze-
niami zachowuje szpital psychiatryczny na Franti ku. Sofie odwiedza tam chor
matk . Szpital jest przestrzeni wieloznaczn , a jego symbolika konstytuuje si
w wyniku okre lonych porówna . Miejsce to zostaje nazwane „terytorium
mierci” („Je to zvlästní, e kdy clovek vstupuje na zemi smrti, musí se
prezout”, K, s. 93), prowadz ce do niego wej cie okre la si jako „bram mier-
ci” („brana smrti”), jest ono na swój sposób strze one - widnieje tam napis
(„Bez pfezuti vstup zakázán...”, K, s. 92), kojarz cy si z tym, który ostrzegał
wchodz cych do piekła w *Boskiej Komedii* Dantego. Na pi tro prowadz drew-
niane schody, wykonane rzekomo z desek pochodz cych ze wspomnianej szu-
bienicy („Pan Sysel, mo no-li mu verit, fika, e pochazejí z leseni, na kterem se
odbyvala staromestká exekuce”, K, s. 92), co podkre la trwanie w czasie tego
miejsca. Równie szpitalni pacjenci znajduj si w stanie „przed miertnego snu”
(„predsmrtne snení”). W szpitalu jest zw aj cy si („svazujici se”) korytarz,

podobny do tunelu, ma więc miejsce klaustrofobiczne ograniczenie przestrzeni, nadając jej wymiar miejsca negatywnego.

Podobnie ograniczona została przestrzeń, po której porusza się ojciec Sofie. Jego droga do pracy i mieszkania kochanki jest określona metaforycznie jako „droga przez tunel”:

Poka de kdy jazykozpytec sestupuje ze Zikova tunelem do Karlína (sestupuje tím tunelem tem rákadem u estnact let); poka de kdy v Kollarově ulici sestupuje do luna své Miny [...] (K, s. 60).

Jest to więc ponownie „droga w dół”, a charakterystyczny dla tego bohatera kierunek nabiera w tym porównaniu kolejnych znaczeń. Z jednej strony przywołuje kontekst zmysłowej rozkoszy i zaspokojenia: jest symbolicznym „powrotem do łona”, przy czym psychoanalityczne konteksty zostały tu o mieszone przez ich odniesienie do pozamałżeńskie zdrady oraz ironiczne przywołanie słynnej miłosnej historii z życia odrodzeniowego pisarza, Jana Kollara (jak się wydaje, jest to również aluzja do erudycji pana Sysla i jego własnych analogii, słuch nadawaniu własnym przeżyciom mniej prozaicznego wymiaru; natomiast postać Kollara pojawia się jako wynik asocjacji - Jarmila mieszka na ulicy Kollara). „Droga przez tunel” również symbolizuje drogę emocjonalnego i moralnego kamuflażu, obecnego w życiu bohatera stref „mroku”; stąd też jej jednoznacznie określony kierunek. Jedyń postaci poruszając się w szerszej przestrzeni miasta jest Sofie - wzrok wdrążając po mieście kobiety sięga w górę, na wysokość wzgórz i beniak. W *Kuklach* Pragi oglądamy przede wszystkim w perspektywie horyzontalnej i w istocie jest ona przestrzeń - przez tę perspektywę oraz stały repertuar szlaków - zamknięta. Podobnie funkcjonują tu wszystkie miejsca. Vrbova pisze:

V romanovém svete se mnohem asterjné otevřená místa vyskytují uzavřená: byty a jejich součásti, kabinet, vana atd. Take v i kovských ulicích má vlastní postavy vymezené své území, v něm je uzavřená jako ve vězení. Za prostor otevřený tak lze pokládat pouze vzduch¹⁰².

Forma „otwarcia” przestrzeni i synonimem wolno ci jest lot. Motyw ten towarzyszy czesto babci Mlynarovej. Miasto widziane jest wtedy z perspektywy lotu balonem i stanowi rodzaj „ucieczki” babci dziękując oknu z zamkniętej przestrzeni mieszkania. Kierunek „w górę” jest, podobnie jak w przypadku babci Orionowej, drogą ku niebu i wraz z kierunkiem „w dół” składa się na pionowy przekrój przestrzeni. Praga ukazuje w niej swoje podziemia. Pojawiają się w postaci kanałów, tuneli, grobów, metra. Symboliczne bramy przez które staje się tu wejście do stacji metra (przystanek Flora); samo metro jest współczesnym

odpowiednikiem podziemnego świata. Podziemie funkcjonuje także jako wnętrze, „brzuch” Praги¹⁰³ - legendarne katakumby, do których domniemanym wejściem jest „Vchod pro cizince” na Rynku Staromiejskim oraz „branka apa u” w żydowskich Piecach. Przejść tutaj mogłoby się równie znaleźć tam, gdzie wyobrażenia otrzyma odpowiedni materiał - w odpływie wanny, na rodku meandrowego dywanu. Pojawienie się podziemnej strefy miasta stanowi wstęp do wdrówki, która odbędzie się w *Thecie*.

Thêta: labirynty

Tekst zamykający trylogię *Tryznive mesto* powieci *Theta* sprawia wrażenie bardziej jednolitego graficznie w porównaniu z tekstami poprzednich powieci. Podzielony został na krótsze i dłuższe części z krótkimi między nimi przerwami. Zdaniem badaczek prozy Hodroveja, Jany Bartunkovej i Aleny Zachovej, główną funkcją przerw jest „umożliwienie czytelnikowi oddechu w nieprzerwanym strumieniu tekstu” („umożliwić tenarileśpo niepatmy oddych v nepretritem proudu textu”¹⁰⁴). Wydaje się jednak, że na tym ich rola się nie kończy. Przerwy niewątpliwie podkreślają podział tekstu na samodzielne części (zwane dalej ustępami), a zarazem, jako dyskretne, jakby umykające uwadze, czynią go mniej znaczącym - wrażenie ciągłości tekstu nie zostaje zniwelowane. Funkcja przerw nie jest więc jednoznaczna. Podziałowi tekstu odpowiada w planie fabuły obecność semantycznie spójnych, przynajmniej do pewnego momentu, scen, zogniskowanych np. wokół pojedynczej postaci czy zdarzenia fabularnego. Ustępu można traktować jako odpowiedniki opatrzonych tytułami lub numerowanymi rozdziałów z powieci *Podoboji* oraz *Kukły*, zmniejsza się jednak wyrażenie stopnia ich wyodrębnienia i wzajemnego uporządkowania. Dodatkowo brak tytułów i przerwa typograficzna oddzielająca poszczególne części tekstu tworzy w nim pustą przestrzeń.

Fragment - czytamy u Marii Delaperriere - jako skrócona forma myślowa istniał już w starożytności, ale w ciągu ostatnich dziesiętności lat urosł do rangi zjawiska powszechnego. Najczęściej dostrzega się w nim reprezentację mimetycznej współczesnej rzeczywistości od dawna zdekonstruowanej przez naukę i pozbawionej wszelkiej hierarchii. Ale funkcja fragmentu jest o wiele bardziej złożona. Może on być nie tylko ikoną obecnego świata, ale także strategią literacką [...]. W swym pierwotnym

¹⁰³ Za: H. Kupcová, *Kukły*, dz.cyt., s. 79.

¹⁰⁴ J. Bartunková, A. Zachová, *Problem dvojnicki...*, dz.cyt., s. 523.

znaczeniu fragment jest form subwersji, sprzeciwem wobec cała ci, bez wzgl du na to, czy owa cała nosi nazw jedni. [...] Dopiero w drugiej fazie staje si metonimi pokawałkowanego wiata współczesnego¹⁰⁵.

Zwi zki z przedstawionymi przez Delaperriere znaczeniami mo na zaobserwowa równie w tekstach teoretycznych Hodrovej. Píše ona:

Fragmentarizace aktualizuje vztah asti a celku, který je pro literami dilo mimoradne dule ity, neboť za nim stojí predstava o literárním dile jako celistvém, anebo naopak pouze dílcím, neuplném modelu sv ta¹⁰⁶.

Kategoria fragmentu pomocna jest badaczce równie do okre lania jej stosunku do dzieła literackiego; w pracy, z której pochodzi powy szy cytat, czytamy, e przedmiotem jej zainteresowania s utwory „koncepovana jako fragmenty - ‘zamerne’ fragmenty, které byly výsledkem ur íteho postoje k dílu a ke světu”¹⁰⁷. Hodrova wyró nia w zwi zku z tym fragmentaryczno „wewn trzn ” („vnitřní”), w literaturze ró nie manifestowan . Jedn z nich jest znane w refleksji literaturoznawczej „dzieło w ruchu”: „Dílo se nepředkládá nebo nemá být vnímáno jako jednou provždy uspořádaný celek s definitivním porádkem asti, ale jako dílo v pohybu z hlediska tvůrce a vnímatele”¹⁰⁸ . Fragmentaryczno dzieła literackiego przejawia si równie w takich cechach, jak szkicowy charakter tekstu, dygresyjno fabuły czy obecno „białych miejsc” („text s bílými místy”). „Białe miejsca” to, jak mówi Hodrova, „dziury” („díry”), którymi „v textu se sfírá prázdno” . Pojawiaj si w fabule tam, gdzie linia opowiadania jest przerywana lub gdzie narracja pojawia si wymiennie z metanarracj , przybieraj c posta „nemotivovaného vyvoje události, fragmentárního děje, preskoku nejružnějších druhů”¹⁰⁹. Tworzą je postaci literackie, których główn włą ciwo ci staje si szeroko poj ty brak: lepcy, kalecy, umarli i duchy, marionetki, pozbawieni rozumu, wszystkie postaci „bez domova, beze jména, bez paměti, bez du e”¹¹¹. To równie puste miejsca w przestrzeni, np. opuszczony dom. „Białe miejsca” le wreszcie u podstaw ka dej wypowiedzi, z zasady skazanej na niepełn charakterystyk przedmiotu, zdarzenia, opowie ci i pozostawiaj c miejsce na Ingardenowsk konkretyzuj :

Troufame si zde vyslovit hypotézu, která je vlastně rozvinutím Ingardenova názoru, e místa nedour enosti, prázdna místa, v úrovni výpovědi souvisí v literárních

¹⁰⁵ M. Delaperriere, *Fragment i cała* , czyli *Dylematy nowoczesno ci*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 21.

¹⁰⁶ D. Hodrova, *Fragment a fragmentarnost*, „ eska literatura” 1999, . 1, s. 4.

¹⁰⁷ Tam e, s. 5.

¹⁰⁸ Tam e, s. 6.

¹⁰⁹ Tam e, s. 6. (Zjawisko to Hodrova omawia tak e w pracy: *Místa s tajemstvím*, dz.cyt., s. 160).

¹¹⁰ Tam e, s. 8.

¹¹¹ Tam e, s. 9.

dilech s fragmentâmosti těchto děl, s bílými misty v sy etu a příběhu, zejména tajuplného a fantastického, s fragmentárními postavami, při jejich lišení mira těchto prázdných míst stoupá¹¹².

Mog si rovněe pojawi w formie najprostszej, jak jest nieuko czone, przerwane lub zako czone wielokropkiem zdanie albo, w sensie dosłownym, jako przerwy i dziury, ró nego rodzaju prze wity mi dzy cz ciami tekstu:

Ty toti v takto fragmentárním dile asto anebo vesměs nesignalizují nedostatek smyslu, ale naopak jeho skrytou, jinou přítomnost - smysl tkví v nedopovězenosti, náznaku a nâpovědi, v mlěni, êtenâr ho pouze tuší a zkou í si smysl dosazovat do „prázdných” míst¹¹³.

Obecno przerw mi dzy cz ciami tekstu w *Thécie* traktowa wi c mo na jako artystyczn realizacj koncepcji teoretycznej. Owe „białe” czy „puste” miejsca b d wtedy sygnałami mo liwo ci zwi zanych z nieustannym poszukiwaniem i uzupełnianiem, stan si przestrzeni znaczc , w której zawrze si „dalszy ci g” lub, by mo e, powinien by poszukiwany sens. Ujawniona za ich po rednictwem fragmentaryzacja obejmuje w *Thécie* wszystkie poziomy semantyczne i staje si jedn z wa niejszych zasad konstrukcyjnych.

*

W *Thécie* imi i nazwisko autorki oraz tytuł powieci pojawiaj si w trzech wariantach. Dwa pierwsze pełni funkcj nazwy ksi ki, najwa niejszy z nich, trzeci, zostaje umieszczony na pierwszej stronie tekstu powieci w nast puj cym układzie:

Daniela Hodrovà
Thêta

W poło eniu tym oba człony posiadaj funkcj nominaln , mog wr cz pełni rol tytułu całego tekstu, co sugeruje, e przedmiotem uwagi b dzie tu zarówno „th ta”, jak i „Daniela Hodrovâ”. Tradycyjnie ju u Hodrovej znaczc tytuł - *Thêta* - jest nazw litery greckiego alfabetu, która w postaci „9” pełni rol znaku korektorskiego *deleatur* - „usun , pomin ”. Podstawowe znaczenie tytułu zostaje w powieci wyja nione:

Pismo 9 (Thêta) [...] nebylo odevzdy korektorskou značkou. Puvodně [...] tu byl jiný význam, který je ov em s novým hluboce spfizněň. Středověci pisafi

¹¹² Tam e, s. 11.

¹¹³ Tam e, s. 8.

připisovali toto písmeno ke jménům zemřelých mnichů: 9 znamenalo thanatos - smrt, mrtvy (Th, s. 154).

Wyja nienia te Hodrová powtarza w eseistycznej ksi ęce *Mésto victim...*, zwanej przez ni ę „kř ę czem” („oddenek”) trylogii: „Bezpośrednie przed nim (przed wspomnianym esejem - dop. A. C.) jsem napsala román Théta. Recké písmeno v něm nesouvisí jen se smrtí, se slovem *thanatos* - smrt, ale i s korektorskou zna kou 9 , která znamená *deleatur* - má být vyř ę tato”¹¹⁴. W tytule zawiera si ę podstawowa problematyka powie ci; jego znaczenia wprowadzaj ę - najogólniej rzecz bior ę c - w obszar tekstu i obszar mierni. Tekst pojawia si ę w *Thécie* przede wszystkim w wariancie procesualnym, jako tekst powstaj ę c (pisanej) powie ci, a jednocze nie poddany zostaje autotematycznej refleksji i funkcjonuje jako temat. mierzmo liwa w nim samym jako wszelkiego rodzaju posuni ę cia z zakresu czynno ci twórczych (aktu pisania i kreowania) - skre lenia, zmiany, eliminacji, funkcjonuje równie jako motyw fabularny.

mier jest w *Thécie* głównym tropem wiod ę cym w przeszło i wyznaczaj ę cym obszar pami ci. Wi ę si to pocz tkowo ze strat bliskiej osoby z kr gu rodzinnego, stopniowo jednak wprowadzona zostaje szersza perspektywa straty tych, którzy nale ę do obszaru pami ci zbiorowej. Powróc do przeszło ci okre lonej został jako zej cie czy zst pienie („sestup”) do krainy umarłych. Rozpina to powie ę na micie¹¹⁵, na jednym z ch tniej eksploatowanych przez literatur mitów, ł cz ę cym si ę z obrz dem procesu inicjacyjnego: „[...] w micie, mówi Mielecinski, w drówka - poszukiwanie zakłada zazwyczaj wst pienie do królestwa zmarłych i symbolik wtajemniczenia, za obrz dy inicjacji rozwijaj si ę w mitologiczne obrazy odwiedzin w innych wiatach i zwi zanych z tym osób¹¹⁶. Towarzysz temu motywowi innych mitycznych wypraw - w poszukiwaniu ojca (wyprawa Telemacha) czy ukrytej w przestrzeni labiryntu tajemnicy (np. wyprawa Tezeusza). Odniesienia do mitu przybieraj ę w powie ci form aluzji i wskazówek o ró nym stopniu czytelno ci, od u ycia słowa „zej cie, zst pienie” po wyszczególnienie konkretnych tematów:

[...] v budové rozhlasu na Vinohradské, drive Stalinové tridě. V dětství byla pro mne labiryntem (Th, s. 18);

Midas je ted' netvorem skrytým v hloubí rozhlasového labiryntu, pozírá tam mládence a panny... (Th, s. 132);

Román o hledání otee. Telemachos hieda Odyssea po světě (Th, s. 18);

¹¹⁴ D. Hodrov ę , *Mesto vidim...*, Praha 1992, Euroslavica, s. 19.

¹¹⁵ Nawi zuj ę do okre lenia Michała Głowskiiego. Zob. ten ę , *Mity przebrane...*, dz.cyt., s. 150.

¹¹⁶ E. Mielecinski, *Poetyka mit*, przeł. J. Dancynier, przedmow opatrzyła M.R. Mayenowa, Warszawa 1981, PIW, s. 389.

Nesestoupim a doľu, nevyvedu odtamtud sve mrtve [...] A kdyby se mi jednou prece jen podarilo sestoupit a u mrtve povedu za sebou, z vrozene pochybovacnosti nevydrzim a ohlednu se. A tim orfeovskym pohledem [...] je opet ztratim [...] (Th, s. 73-74).

Obszar mitologicznego oddziaływania zostaje w ten sposób rozszerzony do wzoru, który za Campbellem Markiewicz nazywa *monomitem*, czyli mitem przygód poszukuj cego bohatera¹¹⁹ ; ł cz cym si z obrz dami przejdzie i inicjacje . W powie ci Hodrovej mit, cytuj c za Rybick , pełni rol „nici Ariadny”, pomocnej w odnalezieniu sensotwórczego centrum¹ , z drugiej jednak strony, multiplikowany przez jawne i niejawne cytowanie mitologicznych fabuł nie wchodzi cych w obr b monomitu (np. mit o królu Midasie, o Edypie, o Elektrze, ale te inne, mo liwe, obecne w postaci zaszyfrowanej) owego centrum w sposób jednoznaczny nie tworzy. Dodatkowo antyiluzyjne zabiegi w powie ci, wskazuj ce drog poznania w rzeczywisto ci „odbitej”, samozwrotnej, zawierzaj istnienie sensu w płaszczy nie znacze symbolicznych. W efekcie nie chodzi tu o wskazanie jednego centrum znaczeniowego, lecz o jego zwielokrotnienie i relatywizację¹¹ . Mit jest jedn z interpretacyjnych dróg, których wybór nale y do czytelnika.

W gł b pami ci, do królestwa zmarłych, prowadzi kilka wej . Towarzyszy im jeden z wa niejszych powie ciowych motywów - motyw bramy. Po raz pierwszy pojawia si on w szczególnie istotnym, bo inicjuj cym *Thet* fragmencie, pełni cym funkcję wst pu czy wprowadzenia do powie ciowych zdarze . *Boska Komedia* Dantego, do której nawi zuje tytuł trylogii Hodrovej, *Tryznive mesto*, zostaje w nim przywołana w rozszerzonej, intertekstualnej formie¹²⁰. Powie rozpoczyna scena sytuacji analogicznej do tej, w której na pocz tku swej symbolicznej w drówki znalazł si narrator - bohater *Boskiej Komedii*.

Ocitlajsem se v temnem hvozdu. Ani nevím, jak jsem do lesa ve la, ani kdy mi zmizela cesta a zabloudila jsem na techto divých, nepovedomých místech. Sestupuji po srazu. V tom spatřím dole Selmu, upíra na mne o i. Brání mi vstoupit na stezku, která se dole vine kolem potoka, pramene feky. Svírá mS hruza, sestupuji v ak dál,

¹¹⁷ Za: H. Markiewicz, *Teoria powie ci za granic* , dz.cyt., s. 402

¹¹⁸ E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny. Od Berenta do mlodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3, s. 71.

¹¹⁹ O analogicznym znaczeniu tego typu zabiegów literackich we współczesnej prozie pisze Hodrova w swoich tekstach teoretycznych. Por. np.: D. Hodrova, *Poetika romanu „cytujících” mytus*, „Tvar” 1997/6, s. 1, 4. Ponownie mamy wi c do czynienia z nakładaniem si refleksji teoretycznej i praktyki pisarskiej.

¹²⁰ Tytuł trylogii jest cytatem z *Boskiej Komedii* Dantego, przekład E. Porbowicza (okre lenie „miasto utrapienia”). Zob. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porbowicz, Wrocław 1986, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 16. Zagadnieniem tym zajmowałam si w artykule *Nawiązania intertekstualne w powie ci „Theta” Daniela Hodrovej* [w:] *W kręgu kultury Słowian*, red. E. Tokarz, Katowice 1999, Wydawnictwo U , s. 85-90.

vlastné sjíždím, proto e co chvíli mi na pŕíkrém a blátivém svahu podklouznou nohy a rítím se dolů tak dlouho, dokud se rukama nezachytím krovisek (Th, s. 7).

Odpowiada to w zarysie nast puj cemu fragmentowi dzieła Dantego:

W ycia w drówce na połowie czasu
 W gł bi ciemnego znalazłem si lasu.
 Jak ci ko słowem opisa ten srogi
 Bór, owych stromych puszczy pustynne dzicze,
 Co mi dzi jeszcze nabawiaj trwogi
 Gorzko - mier chyba zna wi ksze gorycze;
 Lecz dla korzy ci, dobytých z przeprawy,
 Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.
 Nie wiem, jak w one zaszedłem dzier awy,
 Bo mn owładła senno jaka du a
 W chwili, gdy drogi zaniechałem prawej.
 Gdym jednak przybył do góry podnó a,
 Któr zaparty owy w dół kona,
 Sk d si , jak rzekłem, taki strach wynurza,
 [...]
 Wtem tam, gdzie cie ka strzelała ku górze,
 Znienagła mi si zjawiła u stoku
 Zwinna Pantera o plamistej skórze.
 Ta z mej osoby nie spuszczała wzroku
 I tak m czyła w moim wst powaniu,
 e kilka razy chciałem wraca kroku¹²¹.

W dalszej cz ci sceny, podobnie jak narrator-bohater Dantego, narratorka-bohaterka *Théty* spotyka na stoku zboczy swojego mistrza. Jest nim, jak si wydaje, sam Dante:

Tu vidím mu e, je oble en v dlouhé rudé fíze, v ruce dr i rozevrenou knihu. - Méj slitování, af kdokoli jsi, élověk nebo stín. - Non uomo, uomo già fui. Vissi a Firenze. - Chovám tvou Komedii, mistre, ve velké úctě. Mluví m esky, ale básník mi rozumí, stejně jako já rozumím jeho toskan tin . - Tu mi seguí, io saró tua guida, e trarotti di qui per loco eterno, ove udirai les desperate strida, vedrai gli antichi spiriti dolenti, che la seconda morte ciascun grida. Vykročí, jdu za ním (Th, s. 7).

Poeta staje si przewodnikiem kobiety i prowadzi j do bramy ze słynnym, znanym z *Boskiej Komedii* napisem. To brama do Piekła - *citta dolente* - „tryznivého města” - miasta utrapienia:

Míjí den, stmívá se, básníkův stín mi chvílemi mizí mezi stromy, splyvá s kmeny, vzápětí ho však z úlevou opět rozeznávám a vrhám se za ním, aby se mi neztratil.

¹²¹ D. Alighieri, *Boska Komedia*, dz.cyt, s. 3-5.

Dospěli jsme na úpatí hory. Vidím bránu, na ni prosluly nápis: PER ME SI VA NELLA CITTÁ DOLENTE, PER ME SI VA NELL' ETERNO DOLORE... LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH'ENTRATE! Mnou vchází se do tryznivého města, mnou vchází se do věčné bolesti... (Th, s. 7-8).

(Przeze mnie droga w miasto utrapienia,

Przeze mnie droga w wiekuiste m ki,

[...]

Ty, który wchodzisz, egnaj si z nadziej ¹²²).

Oczekiwanie narratorki-bohaterki na kolejne, zgodne z fabułą *Boskiej Komedii* zdarzenie - dotarcie do otchłani Piekła i ujrzenie jego krów, a wi c „wej cie” do utworu Dantego (ewentualnie dotarcie do rodzinnego miasta poety, pojmowane jako symboliczne „wej cie” do jego biografii) - nie spełnia si . Zamiast Piekła posta z *Théty* widzi przed sob miasto, którego centrum stanowi ko ciół o trzech wie ach (chodzi prawdopodobnie o Katedr w. Vita w Pradze). Zaznaczony architektonicznie trop „praski” wzmocniony zost je parafraz proroctwa Libu y, legendarnej zało ycielki Pragi:

A opravdu, u mésto vidím, vrcholy vysokých vézí konsorterii tonou v mlze a kourí. Ale to pfece není... Na horizontu se jako zadní prospekt rysují tři véze chramu (Th, s. 8).

W proroctwie Libu y Praga narodziła si w słowie i w taki sam sposób miasto to b dzie si konstituowa w *Th cie'*, słowa, tym razem powie ciowe, wypowiedzie tajemnicza posta kobieca. W pierwszej cz ci powie ci jej obecno potwierdzaj pierwszoosobowe formy czasownikowe („Ocitla jsem se...”; „zabloudila jsem...” etc.). Do pewnego momentu b dzie ona wyst powa jako bezimienne „ja”: pisz ce, komentuj ce, wspominaj ce, jako narratorka - bohaterka oraz autorka tekstu powie ci, by nast pnie, na stronie 86. powie ci przedstawi si jako Daniela Hodrová: („[...] jsem Daniela Hodrová [...]”, Th, s. 86). W omawianej scenie inicjalnej przedstawione zostały równie dwa symboliczne wej cia: wej cie do tekstu powie ci przez „bram słów” oraz wej cie do miasta - krainy zmarłych, miasta - piekła, pełnego wspomnie i duchów przeszło ci.

Tekstowe i kulturowe nawi zania w pierwszym fragmencie *Théty* ponownie przywołuj mit o zst pieniu do krainy umarłych, tym razem w jego literackim wariacie. Nawi zania te s sygnałem obecno ci intertekstualnego ywiółu, komplikuj cego tekst i wł czaj cego czytelnika w proces poszukiwania jego ukrytych sensów. Odwołanie do *Boskiej Komedii* mo e by wskazówk do odczytywania kształtu w drówki w *Thécie'*. przybierze ona posta zst powania „kr gami czasu i pami ci”, czego potwierdzenie znajdujemy w nast pnym, autotematycznym ust pie powie ci („Román bud vznikat [...] jako sestup kruhy asu a příběhü [...]”, Th, s. 9). Wa nym tropem wydaje si tak e ten, który ł -

czy si z charakterystycznym dla powie ciowego autotematyzmu zagadnieniem ujawnienia sytuacji pisania. Utwór Dantego to równie , jak cytuje za Sollesem Ewa Szary-Matywiecka, „tekst w trakcie pisania”¹²³.

W omawianych fragmentach scen z *Théty* i *Boskiej Komedii* widoczne jest du e podobie stwo elementów wiata przedstawionego: posta w drowca, zbo-cze góry, las, drapie nik (bestia), nastrój grozy, poczucie zagubienia i niepokoju, przewodnik-poeta. We wst pie do *Théty* pojawia si dodatkowo strumie (potok), a Pantera, Lew i Wilczyca z *Boskiej Komedii* zostaj w niej zast pione symboliczn postaci drapie nika („elmy”). Elementy te charakterystyczne s dla tzw. powie ci inicjacyjnej czy inaczej - powie ci wtajemniczenia, której Hodrová po wi ciła osobn monografi *Román zasnvení*. W pracy tej utwór Dantego stanowi przykład „alegorického putování s výraznými inicia nými rysy”¹²⁴. Do charakterystycznych dla literackiego modelu inicjacji elementów wiata przedstawionego autorka zalicza m.in. las - wiat („selva oscura”), alegoryczne zwierza - bestie grzechu i wyst pku, strzeg ce wej cia do tzw. przestrzeni wewn trznej; osob wtajemniczaj c i ruch spiralny, zgodnie z którym - pokonywana jest przestrze wewn trzna (mistyczna, duchowa). Tak wi c, nawizanie do tekstu Dantego to nawizanie do modelu powie ci inicjacyjnej, a tym samym do samego procesu wtajemniczenia. Pełni ono w powie ci Hodrovej rol inicjacyjnej „katabazy” w otchła pami ci. Pisce o tym Rysavy w cytowanym ju szkicu po wi conym trylogii Hodrovej:

Na podatku ka d ho zasnvení je tzv. iniciaení katabáze, sestup do propasti, do riSe smrti, v krest'anské tradidci obdoba Kristova sestupení do pekla, odkud vyvedl du e zemrelých, jak je psáno v apokryfním evangeliu. Teprve po prodélání teto cesty se mu e stát z adepta zasnvenec. Typickým píkkladem symbolického podstoupení iniciaení katabáze je Dantova Božská komedie, citovaná v úvodu Théty, stajíc se jejím predobrazem. Stejně jako Dantiiv poutník sestupuje autorka tryznivého města, aby po vzoru Krista „zachranila živé, ale také [...] vyvedla z nepaměti minulosti své mrtvé, [...] sama sebe”¹²⁵ .

Jednym z symbolicznych znacze inicjacyjnej w drówki bohatera *Boskiej Komedii* jest to, które wynika z porównania jej do procesu psychologiczno-terapeutycznego, w wariacie zwanym przez Junga indywiduacj ²⁶. Paralele te nie uszły uwagi krytyków:

¹²³ E. Szary-Matywiecka, *Ksi ka - powie - autotematyzm. (Od „Pałuby” do „Jedynego wyj cia”)*, Wrocław 1979, Zakład Narodowy im. Ossoli skich, s. 71.

¹²⁴ D. Hodrová, *Román zasnvení*, Praha 1993, H&H, s. 68.

¹²⁵ M. RySavy, *Zasnvení do textu...*, dz.cyt., s. 38.

¹²⁶ Por. np. E. Ringel, *Nerwica a samozniszczenie*, przeł. S. Lachowski, Warszawa 1992, PWN, s. 154. Indywiduacja, a zwłaszcza jej najwa niejszy etap, okre lany przez Junga jako spotkanie z „obrazem duszy”, jest - jak pisze Jacobi - „zadaniem nie młodo ci, lecz wieku dojrzałego”. Por. J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, dz.cyt., s. 167. Na potwierdzenie tego Jacobi cytuje za Jungiem: „Aktywizacja archetypu obrazu duszy jest [...] zdarzeniem o rozstrzygaj cym znac -

Thêta je zvláštím pŕípadem takovéhoto textu, v němz je naznačena cesta k tomu, co je mo no nazvat individuaci či nalezením sebe sama, co jsou jen synonyma, jich psychologie používá pro výraz „zasvěcení“¹²⁷.

Proces indyviduacj Junga zwi zany jest z takim post powaniem analitycznym, w którym, m.in. przez odniesienia do ba ni i mitów oraz wykorzystanie symboli archetypowych, dochodzi do czego wi cej ni likwidacji urazu. Podj cie trudu indyviduacj jest, jak podkre la Jacobi, drog do zbawienia pojmnwanego jako wewn trzne odrodzenie, duchowa przemiana¹²⁸. By mo e, pragnie nada swojej wyprawie szerszy, bardziej uniwersalny wymiar, narratorka-bohaterka Thêty dystansuje si od ewentualnych skojarze z libidaln psychoanaliz Freuda: „[...] mytu [...] Oidipovského? - Nikoli - mytu o sestupu do podsvěti” (Th, s. 108). Nie oznacza to, naturalnie, bezpodstawnoci skojarze, które mog otwiera w powie ci jedn z dróg interpretacyjnych.

Powrót do przeszłoci i poszukiwanie w niej pami ci o zmarłych zostaj połączone zarówno z „poszukiwaniem powie ci”:

Struktura hledání, quest. [...] A u začínám tu it, e hledání toho ztraceného rou na bud mo na splývat nejen s hledáním dětství, trýznivého stejně jako místo, na nem se odbývalo a stále v mých vzpomínkách a románech odbývá, ale i s hledáním románu (Th, s. 31),

jak i tekstu, od jego szeroko rozumianego „pocztku”. „Na pocátku textu je slovo, nebo jen pouhý zvuk - gol, který se posléze zdvoji: gol-gol [...]” - czytamy w drugim ustpie Thêty (Th, s. 9). Zawiera si w tym tak moment dziejcej artykulacj najprostszch zgłoszek, jak i poddana terytorialnemu uci leniu historia j zyka; głosk „gol” skojarzy mo na ze staro-cerkiewno-słowia skim słowem „glagol” i pierwszym alfabetem Słowian. Analogicznie do wyrónionych obszarów poszukiwa w Thêcie pojawiaj si dwie płaszczyzny tematyczne: metatekstowa i ta, któr umownie okre li mo na jako fabularn. W pierwszej zawarte zostaj refleksje, wyja nienia oraz komentarze odnosz ce si do powieci aktualnie pisanej, do powieci *Podoboji* i *Kukły*, innych przywoływanych utworów; samego aktu pisania i konstruowania elementów wiata przedstawionego. Wa n jej cz ci staj si refleksje nad samym tekstem, jego powstawaniem i struktur oraz uwagi o charakterze antyiluzyjnym. Metatekst staje si równie miejscem ujawnienia si pierwszoosobowego autorefleksyjnego podmiotu autorskiego i samej czynno ci pisania, któr uzna mo na za podstawowe wydarzenie fabularne w powieci. Tak ukształtowana płaszczyzna wypowiedzi staje si wykładem teoretycznym, metodologicznym i warsztatowym. Pocztkowo metatekst obecny jest w odrbnych ustpach, stopniowo jednak przenika

niu, poniewa jest ona niezawodn wskazówk, e zacz la si druga połowa ycia”. Tam e, s. 148. St d m.in. wynikaj porównania w drówki narratora-bohatera u Dantego z procesem indyviduacj.

¹²⁷ M. Ry avy, *Zasveceni do textu...*, dz.cyt., s. 19.

¹²⁸ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, dz.cyt., s. 89.

równie do ust pów „fabularnych”. Poziom „meta”, aluzyjnie wprowadzony do pierwszego ust pu powie ci, w klasycznej postaci wypowiedzi metatekstowej pojawia si w cz ci drugiej *Théty*. W obu fragmentach mamy do czynienia z narracj pierwszoosobow . Efekt ci gło ci mi dzy nimi zostaje dodatkowo wzmocniony przez powtórzenie w pierwszym zdaniu drugiego ust pu „napisu” z *Boskiej Komedii*: „Mnou vchází se do tryznivého města, mnou vchází se do věčné bolesti” (Th, s. 8). W ten sposób podkre lony zostaje tekstowy charakter symbolicznej bramy („Je mi úzko z tésné brány slov, ale presto do ni touzím vstoupit”, Th, s. 8). Cały drugi ust p jest w istocie metatekstow manifestacj „wej cia w tekst”. Pojawia si w nim m.in. wa ny moment konstruowania jednej z głównych powie ciowych postaci („Eli ka. Eli ka Smolíková, ne - Beránková [...]”, Th, s. 8) oraz prezentowane s główne zało enia i decyzje zwi zane z kształtem powie ciowego wiata, np.:

Po Podoboji a Kuklach mám v úmyslu napsat román, který by reflektoval sám sebe. V náznaku. [...] Na některých místech se pokusím o text takfka autobiograficky. Objeví se tu postavy i předměty z předchozích románů, také z cizích románů (Th, s. 9).

Formułowaniu informacji metatekstowych towarzyszy pewien wysiłek. Przebiega ono powoli, nieco chaotycznie, trwa bowiem poszukiwanie wła ciwych tropów i odpowiednich rozwi za . W tek cie sygnalizowana jest sytuacja próby i poszukiwania („Podzim? Zima?”, Th, s. 8; „Eli ka Smolíková, ne - Beránková [...]”, Th, s. 8). Dodatkowo niektóre informacje maj charakter metaforyczny, co komplikuje ich odbiór: „Román nebude vznikat jako krystalická drůza, jako tomu bylo v Kuklach, ale jako sestup kruhy asu a příběhu, které se sobě budou podobat” (Th, s. 9). Szyfrem s tu nie tylko metaforyczne porównania: „krystalická drůza” czy „sestup kruhy asu a příběhu”, wymagaj ce interpretacji i aktywnego poszukiwania znacze w strukturze tekstu. Dla nieznanego poprzednich cz ci trylogii czytelnika, obszarem niezidentyfikowanym mo e by te powie *Kukły*, do którego odwołuje si cytowany tekst. Autointertekstualne nawi zania do *Podboji* i *Kukły* w warstwie metatekstowej podkre laj zwi zek wszystkich trzech powie ci, a tak e ustalaj ich nast pstwo („Po Podoboji a Kuklach mám v úmyslu napsat román [...]”, Th, s. 9).

Warstwa metatekstowa, jak wida , zdominowana jest przez dyskurs wysoce zindywidualizowany, wr cz osobisty (co prowadzi do zatarcia ró nic mi dzy ni i warstw fabularn), a jednocze nie niejasny i zagadkowy. Dotyczy to w równej mierze refleksji nad mo liwo ciami i kształtem fikcyjnego wiata, co autorefleksji podmiotu wypowiadaj cego. Mimo e chwilami otrzymujemy wykład zawieraj cy klucz interpretacyjny (por. cytaty wy ej), nie jest on nigdy podany w sposób jednoznaczny. Zmetaforyzowana wypowied jawi si jako „nieprzezroczysta” i skupia uwag na sobie samej. Podobnie jak cała powie , warstwa metatekstowa nie posiada zamkni tej struktury i nie pełni funkcji okre lonych znacze . Istotnym elementem staje si „procesualno implikuj ca niegotowo ,

otwarto , fragmentaryczno , hipotetyczno ”¹²⁹. Jednym ze sposobów szyfrowania przekazu jest kod intertekstualny, w którym komentowane s poszczególne rozstrzygni cia powie ciowe, np.: „Struktura hledání, quest. Motiv pusté země (Eliot)” (Th, s. 8). Inna forma komplikacji j zykowej to u ycie metafor odnosz cych si do okrelonego zamiaru twórczego lub komentuj cych konkretn struktur tekstow , jeszcze inn - odwołanie si do własnej typologii powie ciowej (jedna z postaci zostaje okrelona jako typ „prosa ka a blouda”, co jest nawi zaniem zarówno do typologii powie ciowych postaci, jak i gatunkowej odmiany powie ci omówionej przez Hodrov w pracy *Hledání románu - Román o bloudovi*). Pojawiaj si tu równie omówienia oraz nawi zania do wielu zjawisk i dziedzin nauki, sztuki: filozofii, psychologii, malarstwa (*trompe-l'oeil*) czy heraldyki (*mise en aby me*). Pozostaj one w bliskim zwi zku z problematyk powie ci czy stosowanymi w niej chwytami konstrukcyjnymi: motyw *trompe-l'oeil* ł czy si z powie ciow antyiluzj , za *mise en aby me* znajduje zastosowanie w konstrukcji tekstu i elementów wiata przedstawionego. Towarzyszcza autorefleksji wiadomo teoretyczna uzupełniona zostaje nawi zaniami intertekstualnymi do konkretnych stanowisk teoretycznoliterackich, np. Johna Bartha czy Wolfganga Kaysera. Tym samym - poruszone s kluczowe dla *Théty* zagadnienia powie ciowej antyiluzji (Barth) oraz narracji i narratora (Kayser):

Bibl. Jag

Chci tim prosté Fici, e si tuto pozici nevolím pro snadnost, i dokonce pro její módnost (ostatné antiluzivní poetika u vy la z mody, román se podle Johna Bartha, teoretika postmodernismu, vrací ke své iluzívnosti, i kdy u to není iluzívnost realistického románu 19. století) [...] (Th, s. 28).

Kdysi jsem etla studii, myslím, e od Wolfganga Kaysera, která se jmenovala Kdo vypráví román? Právě jsem se ocitla v situaci, e si tu otázku take kladu (Th, s. 165).

Druga płaszczyzna, nazwana wy ej „fabularn ”, okrelona jest przez wydarzenia „pozostaj ce” poza procesem pisania/kreowania, w których udział bierze narratorka-bohaterka oraz inne postaci powie ciowe. Wydarzenia te dotycz przewa nie przeszło ci, a wspomnianie, posiadaj ce znami autentyczno ci, rozszerza perspektyw autobiograficzn . Dzi ki zabiegom antyiluzyjnym płaszczyzna fabularna ulega specyficznemu rozdzieleniu na plan „rzeczywisty” i „fikcyjny”. Najwyra niejszym tego przykładem jest obecno postaci Eli ki Beránkovéj, „zast puj cej” bohaterk -narratork w cz ci wspomnie - głównie dotycz cych okresów najbardziej odległych, np. dzieci stwa. Komunikacj mi - dzy obydwo ma planami i orientacj w nich umo liwiaj - do pewnego stopnia- wypowiedzi o charakterze metatekstowym. W ko cowej cz ci powie ci obie płaszczyzny i oba plany zostaj połączone, wymieniaj si lub zlewaj , rw na mikrofragmenty zdarze tak, e powstaje wra enie chaosu. Fragmentaryzacja fabuły przybiera w *Th cie* w ten sposób posta ekstremaln .

¹²⁹D. Hodrová, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 160.

W obszarze pamięci indywidualnej pojawiają się przede wszystkim członkowie rodziny pierwszoosobowej narratorki-bohaterki. Są to: ojciec - Zdeněk Hodr, stryj Leopold, babcia - Vlasta Jeriová, mąż - Karel Milota. Równocześnie nie z historii osobist prowadzona jest (w narracji trzecioosobowej) opowieść o znanych osobach i zdarzeniach historycznych. Pojawiają się m.in. postaci Milady Horákovéj, prawniczki niesłusznie oskarżonej o zdradę stanu i straconej w latach 50., pisarek: Boeny Němcovéj i Milady Souckovéj oraz Antoniny Rajskej, ony czeskiego poety z okresu Odrodzenia Narodowego, Frantiska Ladislava Celakovskiego. Němcová i Soucková występują tutaj jako autorki, których twórczość stanowi wyraz inspiracji dla Hodrovej; dzieje Němcovéj i Rajskej są pretekstem do powieściowej refleksji nad losem kobiety w XIX wieku. W przypadku Souckovéj, charakterystyczna staje się sytuacja emigrantki zmuszonej do opuszczenia ojczyzny w czasach komunizmu; trop komunizmu wiedzie również do Horákovéj. Za pośrednictwem postaci Souckovéj i Horákovéj zostaje przywołana pamięć lat 50., czyli okresu, który w historii Czech długo pozostawał bolesną tajemnicą i był obciążony przymusem milczenia. Poszukiwanie zmierza więc w kierunku tego, co głębiej ukryte, naznaczone nie tylko śmiercią fizyczną, ale też w szczególny sposób usunięte, oznaczone politycznym *deletur*: „Pokusie se v ak o to s osobou, její romány téměř nikdo nezná, u před půlstoletím byla vyloučena - deleta - z české literatury” (Th, s. 153).

W miarę stała się zasada, wykorzystywana w konstrukcji postaci, jest występowanie jej w dwóch równoległych wariantach: jako autentycznej, z rzeczywistym odpowiednikiem (możliwym do ustalenia, np. w historii miasta, historii literatury i kultury lub prawdopodobnym w historii rodzinnej autorki), oraz fikcyjnej, wyłacznie „wewnętrznej”, dla skonstruowania której punkt wyjścia stanowi postać rzeczywista. Tym samym każda w powieści posiada swojego sobowtóra a nakładanie się postaci, ich zlewanie i łączenie, odbija się na porządku w tekście, utrudnia oznaczanie to samości i burzy granic między „fikcją” i „rzeczywistością”. Ujawnienie po części między wariantem „realnym” i „fikcyjnym” przebiegałoby równolegle:

Moje babi ka Vlasta Jeriová, v románu Kostková [...] (Th, s. 51);

Dědeček Jan Jerie (v románu Premysl Kostka) [...] (Th, s. 51),

byłoby, jak w przypadku Elišky, następuje z pewnym opóźnieniem. Jako fikcyjne odpowiedniki postaci „realnych” pojawiają się również takie, które określone są przez pisane wielkimi literami odprzymiotnikowe nazwy rzeczownikowe. Nazwy te wskazują na charakterystyczne cechy postaci, związane z wiekiem, kondycją fizyczną czy warunkami sytuacji. Zatem babcia Vlasta Jeriová, mimo że w nawiasie podawane jest jej „powieściowe” nazwisko, występuje - prawdopodobnie z uwagi na swój wiek (90 lat) - przede wszystkim jako Nesmrtelná (Niemiertelna); na wietlany kobaltem ojciec Zdeněk Hodr jako Ozářený (Na wietlony), a oskarżona o zdradę państwa Milada Horáková, jako Obžalovaná (Oskarżona). Ponieważ wspomnienia biegną nieustannie w stronę zmarłych,

tropem do ich wywołania bywa Cmentarz Olszanski z cmentarní k („louka rozptýlu”), pln zmieszanych ze sob ludzkich prochów. St d niezwykle ciekawy konstrukt, jakim jest postać Rozptýlenej (Rozproszonej), powstała z wyniku zmieszania prochów dwóch kobiet:

Rozptýly se tady na olšanské louce rozptýlu provádí ji od jara do podzimu jako na bejícím pasu, v dy po deseti minutách, a často probíhají i v době krátké. Kdy se pozůstali včas nedostávají, odbude se obřad bez nich, rozseva užás je stroze vyměňují. A někdy se rozseva ově hodinky [...] předějdou o pár minut, jako se stalo při rozptýlu spisovatelky Milady Soukové, jen následoval hned po rozptýlu táneček Jejího Ryma (Th, s. 24).

Powieciowy status postaci bywa również potwierdzany bezpośrednio: „Smyslene postavy pana Chauna a pana Petrouka [...]” (Th, s. 95). Identyfikacja jest wtedy możliwa dzięki określonym i czynnóm fabularnym. W ten sposób praca portiera w Instytucie Farmacji i Biochemii umożliwia pojęcie postaci stryja Leopolda (brata babci, pojawiającego się we wspomnieniach 90. rocznicy urodzin Nieśmiertelnej) i pana Petrouka. W pewnym momencie postaci te i czynnik w jednym, nazwan Leopold Petrouk, która wszak e, że względu na ułomności podmiotu wspominającego i narastające komplikacje w oznaczaniu to samo ci powieciowych postaci, nie posiada jednoznacznej tożsamości:

Zda se mi, eťvaf Leopolda Petrouka znám, znám jí už dávno, a to nejen proto, e se podobá memu prastrýci, který skutečně sloužil ve Vratnici ústavu v Kouřimské ulici a tajně přicházel za babičkou. Rysy pana Petrouka – no niho sluchy, stylizovaný Petrouka, krysafe Petrouka – se mi vryly hluboko do paměti. Kde jen to bylo, kde jsem ho viděla? Kým v něm je ten pan Petrouk byl? (Th, s. 98).

Rzeczywisty odpowiednik postaci występuje wyłącznie jako fikcyjna moce zostawione wiadomości ukryte lub zaszyfrowane; tajemnica zawiera się najczściej w powieciowym imieniu i nazwisku:

Pavel Fink. Staťlo by už změnit jediné písmeno a vyslovila bych jeho skutečné jméno, dosud jsem prozradila jen jméno křestní, Pavel – Pavel Santner v Podobojí, Pavel Bolinka v Kuklách (Th, s. 42¹³);

[...] proto e se pana Chauna, ačkoliv je vpravdě mým vymyslem, ostychám. Zato jsem mu kupodivu docela bez zábran dala jméno, které patřilo jednomu hudebnímu skladateli. Skladatel i oblíbenosti Jiřího z Podbrad a před pár roky umřel (Th, s. 27);

Soudruh Midas. To jméno, musím se přiznat, je přesměřka [...] (Th, s. 17).

Jej rozkodowanie nie wydaje się jednak konieczne. Ukrywanie postaci realnej jest bowiem ważne dla samej narratorki-bohaterki, która najbardziej osobiste elementy wspomnień przedstawi chce wyłącznie jako przynależne do świata fikcji. Postaci te pełnią rolę symboliczną. Pavel Fink (w poprzednich powie-

ciach Santner, Bolinka) to powie ciowa personifikacja obiektu pierwszej miłości, wspomnienie wa ne w wymiarze emocjonalnym, a przy tym gł boko intymne. Kierownik chóru dzieci cego „soudruh Midas”, którego imi jest - jak czytamy - anagramem¹³⁰, to przede wszystkim pami ciowy impuls dla wspomnie : „Midas neni ivy lovek, je to jen stin, který Eliska Berankova [...] zahledne ervi dirou pameti” (Th, s. 17).

Element wyró niaj cy wydarzenia, w których bierze udział Eliska Berankova, to - do pewnego momentu - rodzaj narracji: cz dotycz ca bezimiennej autorki, a zarazem narratorki-bohaterki prezentowana jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej, cz Eli ki - w osobie trzeciej. Zmiana perspektywy nadawczej mie ci si w obszarze dział a , które Aleksandra Okopie -Sławi ska okre liła jako transpozycje wska nika roli w odmianie „on” jako „ja”¹³¹. Kontrapunktowa narracja¹³² w *Thecie* jest cz ci gry zwi zanej z refleksj nad charakterem powie ciowego istnienia. Słu y „badaniu mo liwo ci tkwi cych w powie ciowych formach opowiadania o sobie w pierwszej i trzeciej osobie oraz modelowaniu sytuacji ukrywania si i ujawniania, czyli psychologicznej wartoci operacji zast powania „ja” przez „on”¹³³.

O ile bowiem powszechnie wiadomo, e powie ciopisarz buduje swoje postaci - czy tego chce, czy nie, czy wie o tym, czy nie wie - posługuj c si elementami własnego ycia, e jego bohaterowie s maskami, poprzez które siebie opowiada i przeżywa [...], o tyle w powie ci w pierwszej osobie chodzi o wy szy stopie realizmu¹³⁴.

W *Thecie* ów stopie realizmu jest du y. Do pewnego momentu składa si na niego podobie stwo mi dzy autork rzeczywist a narratork -bohaterk , b d c jednocze nie „autork wewn trzn ”. Polega ono m.in. na zbie no ci nazwisk realnej autorki i ojca narratorki-bohaterki (Zdenek Hodr); pojawieniu si nazwiska m a - pisarza (Karla Miloty - w rzeczywisto ci m a Daniela Hodrovej) czy nawi zaniu do wcze niejszych powie ci w obszarze metatekstu. „Efekt realizmu” potwierdza dokonane na 86 stronie „ujawnienie”, ł cz ce posta Eli ki z narratork -bohaterk i ustalaj ce zgodnie nazwisk autora rzeczywistego, nadawcy tekstu i bohatera, co „skłania raczej do prawdziwo ci przedstawia-

¹³⁰ Niewyja nionym w powie ci. Ów anagram odsyła jednak do mitycznego Midasa, którego, jak przypomina Michał Głowi ski, cudowna moc przekłada si metaforycznie na wła ciwo ci literatury: „Literatura jest jak Midas, który zamienia wszystko nie zawsze wprawdzie w złoto, ale zawsze w literacko ”, M. Głowi ski, *Gry powie ciowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, PWN, s. 68.

¹³¹ A. Okopie -Sławi ska, *Jak formy osobowe graj w teatrze mowy?* [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławi skiego, Wrocław 1979, Zakład Narodowy im. Ossoli skich, s. 17.

¹³² Termin J. Jarz bskiego. Zob. ten e, *Co si zdarzyło w „teatrze mowy”?* [w:] *Autor - podmiot literacki - bohater*, pod red. A. Martuszelewskiej i J. Sławi skiego, Wrocław 1983, Zakład Narodowy im. Ossoli skich, s. 218 i in.

¹³³ A. Okopie -Sławi ska, *Jak formy osobowe graj w teatrze mowy*, dz.cyt., s. 21.

¹³⁴ M. Butor, *Powie jako poszukiwanie*, wybór esejów, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, Czytelnik, s. 65.

nych zachowa i wypowiedzi oraz trybu relacji autobiograficzno-dokumentalnej”¹³⁵.

Cz dotyczy ca Eli ki nie obejmuje ani całkowicie odrbnych wydarze fabularnych, ani te graficznie wyodrbnionych ustpów tekstu. Podmiot autorski posuguje si postaci Eli ki w ró nych momentach przedstawieniowych i w ró ny sposób j funkcjonalizuje. Eliska pojawia si np. w pozornie niezale nych partiach wspomnieniowych, obejmuj cych okrelone, słabo lub w ogóle nieidentyfikowalne z narratork -bohaterk tre ci. Jednocześnie nie zachowana zostaje odrbno obu postaci. Ma to charakter gry z biografi :

Zatímco Eli kii Beránková zpracovává v Ustavu pro českou a světovou literaturu bibliografii, listuje časopisy a knihami, popisuje kartiky svým drobným písmem a na jiné kartiky potom vytřukává pomalu a pečlivě text, zabývám se já v témtz ústavu teorii románu. [...] Jsem přesvědčena, že by mi bylo mnohem lépe, kdybych mohla od této chvíle setrvat v Eli ce Beránkové, popisovat drobným písmem (mé písmo je velké, hned stojaté, hned se kloni na pravou stranu) kartiky bibliografických údajů (Th, s. 28);

Pi u o matce Eli ki Beránkové, moje matka totiž zemřela mnohem později, kdy mi bylo osmadvacet. Neumřela také na tuberkulózu, kterou dostala za války a léčila si ji ještě řadu let po válce (slovo pneumotorax mělo v mém dětství magickou moc), ale na chorobu, kterou měla Nora Koki a Helena Syslová. [...] Smrt, o které nyní pí u, není tedy smrt její, ale smrt pani Beránkové, matky Elišky Beránkové (Th, s. 57).

Tworzony jest w ten sposób dystans między obiema postaciami i powstaje złudzenie odrbnych fabu. Ró nice zaburzaj ce wzajemn identyfikac obejmuj tak e weryfikowalne dane autobiograficzne: w okrelaniu charakteru pracy (pierwszy z cytátów) pozostajemy przy zgodności narratorki-bohaterki z autork rzeczywist . W powieci spotykamy si równie z sytuac „równoległego” wykonywania tej samej czynności („Jdu - Eliska Beránková jde [...]”, Th, s. 38), co wydaje si sygnalizowac wymiennie obu postaci. Tego rodzaju zmniejszanie i zwikszenie dystansu odbywa si w rytmie pulsacyjnym, podj tej gry nie ko czy równie wypowied , w której Eliska zostaje zidentyfikowana jako maska narratorki-bohaterki:

Svlékám se. Pusobi mi to nevšlovnou tržev. Kutikula vaku stejně na dvou místech praskla, tam, kde mi před ásem pšejela pod krkem Pravda, a na ele, které mi sparem rozryla Skutenost. Nejsem Eli ka Beránková, jsem Daniela Hodrová. [...] Není Elisky Beránkové. To já jsem viděla pana Chauna s Tvorem, to já sestupuji do tropické krajiny, kde na pojizdném kresle skládá umírající básník - můj otec Zdeněk Hadravou po lední báseň, to já jsem letěla chodbou ke studiu 6, tam išla se

¹³⁵ R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literacko ci* [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błoskiego, S. Jaworskiego i J. Słwiskiego, Wrocław 1982, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 81.

soudruhem Midasem v kostymu Johanky z Arku, ja jsem pri navratu z Kubelikovy ulice sly ela zpivat mladence Kde domov muj (Th, s. 86).

W dalszej cz ci powie ci Eli ka wci zast puje Daniel Hodrov we wspomnieniach i sytuacjach ich poszukiwania. Ujawnienie roli Eli ki jako powie ciowej maski staje si cz ci gry autorskiego podmiotu z sob samym jako bytem fikcyjnym oraz gry z powie ci , z oferowanymi przez ni , cz sto niebezpiecznymi, mo liwo ciami kamufla u. Obecno „fikcyjnej” postaci Eli ki, autorska manipulacja ni i zwi zana z tym atrybucja podstawowych form narracyjnych powoduj , e eksplicytna dyskusja nad powie ci i powie ciowo ci zawarta w cz ci metatekstowej uzupełniona zostaje o wymiar wyra ony implicytnie. Stanowi to ilustracj działa mieszcz cych si w obszarze - według okre lenia Michała Głowi skiego - powie ciowej metodologii powie ci w odmianie utajonej:

Powie jest nie tylko histori tak czy inaczej uj tego fikcyjnego wiata, [...] jest tak e wypowiedzi metodologiczn , wypowiedzi metodologiczn na temat powieci, czyli e jest powie ciow metodologi powie ci. T immanentn metodologi literack wyst puj c w powie ci okre li mo na nast puj co: metodologia literacka jest to zespół mniema zawartych wiadomoe w sposób jawny lub utajony w dziele na temat zespołu u ytych w nim operacji literackich i materiału, w jakim si one dokonuj . [...] W „nowej powie ci” metodologia literacka wyst puje w sposób utajony, [...] wyra a si w kształtowaniu samych chwytów literackich [...] ¹³⁶ .

W autorefleksyjnej *Thecie* fikcja wydaje si pozostawa nieustannie w opozycji do tego, co rzeczywiste. wiat powie ci, w którym narratorka, jak stwierdza, spotyka si z kłamstwem i iluzj („[...]v romanu, ve kterem se ustavicne potykam se L i a Iluzi [...]”, Th, s. 82), a jednocze nie toczy walk z prawd i rzeczywisto ci , zobrazowanymi jako anioły o imionach Pravda i Skute nost (Prawda i Rzeczywisto), rozbija si wyra nie na dwa obszary. Wszak e ten, który mo na by traktowa jako rzeczywisty i autentyczny, równie jest odmian powie ciowej fikcji, wszystko bowiem istnieje tu wył cznie w wymiarze powieciowym. Nawet wyra ne oznaki postawy autobiograficznej, wymagaj cej si gni cia do „minimalnego bodaj zakresu pozatekstowej wiedzy o autorze” ¹³⁷ , oraz elementy dokumentalne, zwi zane z wyst powaniem postaci historycznych, nie wpływaj na zmian statusu wiata powie ciowego, nie sytuuj go poza sfer fikcji:

Vlastni ani dobre nevím, co je romanova iluze. Kdy s panem Chaunem teskním po Tvorovi nebo visím s panem Petrou kem na ihadle v Ustavu pro farmacii a biochemii, anebo kdy pi u o sv m zivote, který v ak za ma vypadat mene skute ny ne

¹³⁶ M. Głowi ski, *Powie jako metodologia powie ci* [w:] *W kr gu zagadnie teorii powie ci*, pod red. J. Sławi skiego, Wrocław 1967, Zakład Narodowy im. Ossoli skich, s. 82-83.

¹³⁷ M. Czermi ska, *Postawa autobiograficzna* [w:] *Studia o narracji*, dz.cyt., s. 227

přiběh pana Chauna a pana Petrou ka? Nejspi jde v obou případech o románovou iluzi, byt' o iluzi různého druhu (Th, s. 95).

Zarysowany tu problem dotyczy pytania o to, co rzeczywiste, a co fikcyjne, co prawdziwe, a co zmy lone. W istocie w *Thécie* nie chodzi o rozstrzygni cie tej kwestii, lecz o jej nieustanne badanie, o sprawdzanie bariery dziel cej powieciow iluzj od prawdy i rzeczywisto ci. *Théta* staje si w ten sposób wykładem z filozofii fikcji, w którym to, co mentalne, spotyka si z tym, co strukturalne. Równie istotne staje si przy tym pytanie o punkt widzenia, o stanowisko wobec fikcji, przedstawianej w dwojaki sposób: jako gotowy, ukształtowany wiat, który nie ujawnia swojej fikcyjno ci oraz jako wiat konstruowany i modelowany, prezentowany wraz ze swymi mechanizmami kreacyjnymi i warsztatem przygotowa . W zderzeniu tych dwóch stanowisk, ponownie ujawnia si dyskusja teoretycznoliteracka nad sposobem traktowania fikcji: tradycyjnym i charakterystycznym dla współczesnej literatury metafikcyjnej¹ . wiadomo problemu i jego wagi w dyskusji o literaturze towarzyszy w *Thécie* „autorce wewn trznej”, która, posługuj c si metafor teatru, pyta:

A jak potom vyjádrit, odhodíme-li váechny larvy, svlékneme-li se jako cirkusovy klaun s nes etnych vest, onen rozdíl v pohledu, kterym se dívám na svou minulost jako na pfedstavení, sedíc po strané jeviáté, odkud mohu sledovat nejen z vétáf blízkosti hru, ale i příchody a odchody herců? [...] A jaky pohled je vlastné pravdivéjSí, bli skute nosti? Pohled diváka, který se diva ze tmy hledíSté pfes rampu a do asn věfí, e se na jevíSti pfed jeho o ima odehrává skute ny zivot? Tato iluze je nejdokonalej i, je-li dodr eno pravidlo tri jednot - asu, prostoru a způsobu (proti tém všem se však neustále proviňuji) [...] Anebo je pravdivéjái ten ikmy pohled hercekého dítěte pfes pfilbu hasí e [...], ten pohled, v němz se repliky hry jako ze skute nosti misi s replikami, které herci pronásejí mimo scénu, v zákulisí, a kter jsou z jejich zivota. Tam zdola vnímá divák jen těla a hlasy herců splyvajících mu s postavami, jen text hry, tady za scénou se do hlasů herců misi naléhavy epot inspijenta pana Hovorky [...] a epot napovědy pañi Nedvedové [...] váechny role [...] Kde jste kamenní pánové, abyste mi dali odpověd' na tuto otázku? (Th, s. 87).

Na zadane pytanie w powie ci nie pada jednoznaczna odpowied ; problem pozostaje nierozstrzygni ty, a dyskusja nad nim niezako czona. Jedin odpowiedz jest tu kształt samej *Théty*.

* *

¹³⁸ Czyli takiej, w której odbiorcy ujawniane s zasady ustanawiaj ce wiat przedstawiony, gdzie podwa one zostaj tradycyjne reguły fikcji, status fikcyjnych bytów zostaje zawieszony, a problematyka własna jest stematyzowana i zaprezentowana w tek cie, w rozwini tej warstwie metatekstowej konstytuuj cej powieciow auto wiadomo . Zob. A. Łebkowska, *Fikcja jako mo liwo . Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991, Universitas, s. 5.

W *Thécie*, podobnie jak w dwóch pierwszych powieściach cyklu, podstawowym płaszczyzn czasową pozostaje czas teraniejszy. Jest on powiązany z ujawnieniem w tej sytuacji pisania:

A kým jsem já, kdy píšu ten román? (Th, s. 19);

Papír, na který píšu [...] (Th, s. 32);

Píšu o matce Elišky Beránkové [...] (Th, s. 57);

Píšu román [...] (Th, s. 137);

Píšu „jdu“ ale přitom jsem nevstala od psacího stolu (Th, s. 144).

Sukcesywno zdarzenie w jej obrębie określone zostaje przez powtórzenie stałej czynności wyrażonej w formie czasownikowej ujętej w czasie teraniejszym. W tej sytuacji brak danych dotyczących rozpiętości czasu samej sytuacji pisania, pojawiają się one dopiero w zakończeniu powieści, w umieszczonej pod tekstem informacji: „prosinec 1987 - leden 1990”. Obecnie następuje temporalnego zaobserwowanie na w związku z sytuacją, którą Ryszard Nycz określa jako „zasadniczą dla sylwestru wewnątrz tekstów sytuacji komunikacyjnej lektury - pisania”¹³⁹. W *Thécie* dotyczy ona czytania gotowego tekstu powieści. Lektura ta ma charakter domyślnej, sygnalizowana jest bowiem przez powtórzenie treści jednej z wcześniejszych powieściowych scen („Cosi mě přimělo v kapitole, v níž jsem se setkal s panem Chaunem a Tvorem, změnit první osobu vyprávění na třetí”, Th, s. 27) będącą implikacją wypowiedzi informacyjnej o przepisywaniu tekstu (w obu wypadkach chodzi o wypowiedzi metatekstowe). Towarzyszy temu zmiany i skreślenia w tekście (rękopisie?) powieści, z eliminacją jego fragmentów włącznie:

Jak text po Case opisují i nastrójují, neustále se přistihují, a dělám v něm změny. [...] Právě tehdy, při opisování toho úseku jsem pochopila... [...] Nakonec jsem v akcelu pokračovala o tuhle krtku (Th, s. 29);

Právě jsem vyradila z románu scénu [...] (Th, s. 95).

Powyższe cytaty mają charakter metatekstowej uwagi „podwójnej” - jak stwierdza Nycz - ostatecznie zapisu i konstatacji [...] otwarcie tekstu na możliwość przekształceń i kontynuacji”¹⁴⁰. Nadaje one *Thécie* charakterystyczną dla sylwestru postaci szkicu czy brulionu i wskazuje na niegotowość tekstu, który prezentowany jest w trakcie powstawania. Sytuacja lektury - pisania wiąże się tu również z czytaniem innych niż pisana powieść tekstów: listów, dzienników, słowników, scenariuszy i księzek. Ma to związek z rekonstrukcją zdarzenia z przeszłości. Dzięki wypowiedziom metatekstowym możemy stwierdzić obecnie jeszcze jednego następującego temporalnego. Teraniejszy sytuacji pisania sytuuje się na biegunie opozycji powstałej z zestawienia dwóch czasów kalendaryzowanych: obecnego (pisanie tej powieści) oraz przeszłego, w którym się z po-

¹³⁹ R. Nycz, *Współczesne sylwestry wobec literackości* [w:] *Studia o narracji*, dz.cyt., s. 67.

¹⁴⁰ Tamże, s. 69.

wstaniem dwóch poprzednich powie ci - *Podoboji* i *Kukel*. Tera niejszo okre lona jest jako vyra ne nast pstwo „po” („Po *Podoboji* a *Kuklach* mam v umyslu napsat roman [...]”, Th, s. 9), a v przeszlo ci zostaj ustalone dwa punkty czasowe wyznaczone odleglo ci lat („[...] ne pred deseti lety, kdy vznikalo *Podoboji*, ale dokonce ijiny ne pred peti lety, kdy jsem dokon ovala *Kuky* [...]”, Th, s. 95).

Równie czas zdarze okre lonych vy ej jako fabularne podporz dkowany zostaje tera niejszo ci. Trudno móvi o jeho uplywie, pojawia si bowiem v porz dku powrotów i powtórze , w krótkich momentach dozna i prze y . Poszczególne sceny wydobywane s z ró nych odleglo ci czasowych i zestawiane obok siebie w lu nych układach, a zawarte v nich tre ci tworz efekt zlo e i splotów według reguł czasu subiektywnego, czasu wspominania i pisania. Najwa niejsze, jak pisze Katerina ternbergova, staje si vra enie:

[...] sukcese okam iku, zablesku „kamery”, stal ho prezentu. [...] Jako bychom v romanu v dyjen „zahledli” jistou fazi, onen „v >udypfitomny pritomny okam ik”, v nem se kri i a prolina minulost a budoucnost [...] ¹⁴¹.

Nie ma te charakterystycznych dla *Kukel* j zykowych sygnálów równocześnie ci - znika np. konstrukcja „a u ” i - jak wynika z metatekstowej wypowiedzi - jest to zamiar przemylany: „Vim, proc citim najednou potrebu zru it spojku a, kterou jsem tolik hyřila v predchozich romanech. Ve skute nosti spojka vety nespojuje a rozlisuje” (Th, s. 72). Według tembergovej - czas w *Thecie* poddany jest rytmowi zanurze i wynurze , dla którego filozoficzn płaszczyzn odniesienia byłyby pogl dy Anaksymandra (ok. 609-546 p.n.e.) i Anaksymenesa (ok. 585-525 p.n.e.). Pojawianie si jednego momentu, jednej chwili, „roz-wietlonej i zatrzymanej jej obecno ci ”, przypomina badacze wynurzanie si kolejnych „apeironów” Anaksymandrowej materii wiata, zag szczaj cych si i rozrzedzaj cych, aby odpłyn w dal, by za nimi wyłoniły si nowe ¹⁴.

W makrostrukturze tych „zanurze i wynurze ” wyró nia si jednak powtórzenie. Ma ono charakter czasoprzestrzenny, zwi zany z powrotami do okre lonych miejsc z przeszlo ci. Schodzenie w gł b pami ci mo na czasowo zrekonstruowa , ledz c przemiany owych miejsc. Odpowiada temu przewa nie kolejno scen składj cych si na w tek danej postaci. I tak v przypadku pana Petrou ka powtórzenie ł czy si z odwiedzinami Instytutu Farmacji i Biochemii, gdzie bohater uporczywie, mimo przej cia na emerytur , zgłasza si na dy ury v portierni. Powtarzanie rozpoczyna si v czasach współczesnych, prowadzi w gł b lat 50. i dalej, a do momentu, kiedy instytut „przemienia si ” v budynek, w którym Kareł Slavoj Amerling zało ył siedzib o rodka naukowego (była to tzw. Bude ¹⁴³). V ten sposób v trylogii plan pami ci zbiorowej po raz kolej-

¹⁴¹ K. Stembergova, as v *Thecie Daniely Hodrove*, „Tvar” 1993, . 27-28, s. 9.

¹⁴² Tam e, s. 9.

¹⁴³ „Koncern 30. let 19. století pfistoupil Kareł Slavoj Amerling k postupne realizaci dalekosahleho projektu [...] zakoupil pozemek na rohu dne ni ulice v Tunich a ulice itne a [...] opravil zahradni domek [...] domek se stól zarodkem „Bud e”, zamy len ho strediska slovanske

ny rozszerza si na wydarzenia i postaci zwi zane z Odrozeniem Narodowym. Punkt wspólny odniesienia dla zdarze umoliwia koncentryczne uporzdokowanie pamici, a przebiegowi czasowemu nadaje posta , któr okre li mo na jako spiraln . Owych punktów - wierchołków Bergsonowskiego „sto ka pamici” - jest v powie ci kilka, dzi ki czemu przestrze wspomnie jawi si jako zdecentralizowana, zwielokrotniona, fragmentaryczna. Tego typu eksperymentalne traktowanie czasu wykazuje analogie z badan przez Hodrov na polu teoretycznym powie ci wtajemniczenia:

as si v romanu zasveceni po ina velmi zvladne, paradoxne, proto e [...] neni realny v duchu newtonovske fyziky (v duchu einsteinovske fyziky s jej im objevem zakrivenosti vesmiru a casovych smy ek by podobne vlastnosti jeho realnost nevyluly ovaly). Je ovladan mylenkou navratu, ale podatek, k n mu se vraci, neni u po atkem, ale ko cem. Ku el romanoveho prostoru, který se v textu utvari soustavou do sebe vkladaných přibhu, má v důsledku toho bizarní směr. Toto „narrativní těleso” se díky času, vracejícímu se k po atku-přítomnosti přes minulost, zavíjí, vrcholkuje se zevnitř, jako by tam byl vma knut, dotyka základny, pronika do ní¹⁴⁴.

Bez wtpienia jednak w *Thecie*, podobnie jak w *Podoboji* i *Kuklach*, stworzona została mapa konkretnych wydarze odsyłających do przełomowych momentów w historii narodu czeskiego. W wdrówce Rozptylenej przywołana jest np. scena kontynuująca powrót do przeszłości, zainicjowany w *Kuklach*, w umieszczonych po obu stronach Mostu Karola koszach tkwiąci te głowy ofiar egzekucji z roku 1621. Powraca również, znany z poprzednich powieci, motyw mierci Jana Palacha i wydarze z roku 1968. Z czasów najnowszych wymieni mo na demonstracje i zgromadzenia, b dce aluzji do wydarze z przełomu lat 80. i 90. Wci mamy te do czynienia z charakterystycznym palimpsestowym nakładaniem si zdarze z rónych okresów czasowych, a zarazem z rónych wymiarów rzeczywistości. Przykładem mo e by scena demonstracji na Placu kroupa w Pradze, w której pojawia si posta młodzieca piewajcego pie *Kde domov můj*. Tekst tej pieśni, od roku 1918 hymnu narodowego Czech, pochodzi z utworu dramatycznego *Fidlova ka* Josefa Kajetana Tyla, twórcy

vzdělanosti. [...] V suterenu byla umístěná chemická laboratoř [...] knihtiskárna a sklad knih (1. patro) [...] dale tu byl „přirodnický sal“, [...] dílna drobné mechaniky a hudební učebna (2. patro). Důležitou součástí Budě byla nemocnice, kde se lilo podle [...] aplikací teorie „zavejcování“ (3. patro). Na půdó domu byla [...] v sáma rostlin, oddělení preparace zoologického materiálu, ve v i [...] byla meteorologická stanice a observatoř.“ V. Macura, *Znamení zrodu. České Národní obrození jako kulturní typ*, Jinoany 1995, H&H, s. 94-95. W *Thecie* czytamy: „Zvuk, který pan Petroušek slyší, není však křikem rakovinné tkáně [...] je to zvuk harfy. Jedna taková harfa visí na věži, kde jako před více stoletím přebývá Karel Amerling, autor Slovanek [...] ale také vynálezce nového způsobu lepení, takzvaného zavejcování. Amerling je rovněž zakladatelem slavné Budě, vSemuzea a vSeuili te na rohu ilice itnobranské a ulice v Tůních. V suterénu se nachází chemická laboratoř a dílny [...] v přizemí knihtiskárna a knihkupectví. V prvním patře je „semenit“ aneb učitelský ústav, sál a sbírky přírodnické, ve druhém patře pak knihovna [...] ahudební. A kdy vystoupíte ještě o patro výš, naleznete tam nemocnici [...]. A kdo se vydá po to it m schodit do věže [...] ocitne se v dřevěné observatoři.“ (Th, s. 76).

z okresu Odrodzenia Narodowego; utworu, do którego melodi skomponował Frantisek kroup. Ewentualny szereg asocjacyjny (Plac kroupa - Frantisek kroup - pie *Kde domov muj* - posta z dramatu J.K.. Tyla) zast piony zostaje jednoczesnym nało eniem si wszystkich wymienionych wy ej elementów, w wyniku czego rzeczywiste zdarzenie z pocz tku lat 90. (w czasie którego prawdopodobnie piewany był hymn narodowy) zawiera w sobie inne, przeszłe, jednocze nie fikcyjne.

Najwa niejszym impulsem dla pami ci jest w *Thecie* nowotworowa choroba ojca narratorki - bohaterki, opisana w jednym z ust pów (s. 13-17), a nast pnie powracaj ca jako motyw w krótszych lub dłu szych refleksjach, uzupełniaj - cych inne wspomnienia. Pami afektywna uruchomiana jest za pomoc ró - nych bod ców - rekwizytów: czekoladowego cukierka, zaj czej łapki do pudrowania i lornetki teatralnej. Przywodzi one na my l Proustowsk magdalenk , owo, jak mówi Poulet, „przedstawienie chwili szcz cia”¹⁴⁵, czego potwierdzenie znajdujemy w jednym z autorefleksyjnych fragmentów powie ci:

V Proustov Hledanl ztraceneho asu je slavna pasa o kola ku, zvanem madeleine. Ten kola ek mól zvla tni moc, rozpoutal v romanu hru asosiaci, z ni postupn vystupoval obrys minulosti. Podobnou moc ma pro me okoladovy bonbón zvany ka tan, který mi kladl do ust soudruh Midas. Sta i, aby se mi bonbón rozplyval na jazyku, a hned pred sebou vidim ruku udilejici svatost, Midasovy prsty hn d od okolady. A k te vzpomince se hned pfida dalsi, najednou je tu cely trs vzpominek, vyvstávajících prede mnou jako ive obrazy (Th, s. 40 41).

Choroba, pobyt w szpitalu i mier ojca zostaj w cało ci zrelacjonowane w konwencjonalnym uj ciu czasu przeszłego, co dokumentuj dokładnie podane daty (stycze 1984 - pocz tek choroby, sierpie 1984 - na wietlanie kobaltem, 30 wrze nia - przewiezienie do szpitala, 15 listopada - mier). Czas przeszły narracji podkre la ostateczno i dokonany charakter wydarze . Jednocze nie opowiadanie - wspomnianie rozpoczyna si od wydarzenia, w przebiegu ycia sytuuj cego si na ko cu; st d by mo e porównanie stosowanej tu chronologii do kolejno ci metaforycznie opisanej w jednej z powie ci Milady Sou kovej: „od man elske hadky k zasubam” - „od kłótni mał e skiej do zar czyn” (Th, s. 90). Choroba i mier ojca s dla narratorki-bohaterki silnym prze yciem osobistym, w którym ujawnia si intensywno emocjonalnego przywiania; sam charakter choroby budzi bolesne wspomnienie straty bliskich; rak jest znakiem mierci. Jednocze nie fizjologiczne wła ciwo ci tkanki rakowej stanowi podstaw wprowadzenia do tekstu innych znacze , w pewnym sensie przeciwnych, które metaforycznie opisuj jego struktur i cechy: tak jak nowotwór oddzielony od ciała chorej Murzynki¹⁴⁶, „nie miertelny” tekst narasta chaotycz-

¹⁴⁵ G. Poulet, *Czas Prousta*, przeł. T. Rybowski [w:] *Sztuka interpretacji*, wybór i opra . H. Markiewicz, Wrocław 1973, Zakład Narodowy im. Ossoli skich, s. 116.

¹⁴⁶ Chodzi o eksperyment naukowy przeprowadzony w USA. W roku 1952 z ciała zmarłej na raka Murzynki, Helen Lane, pobrano komórki nowotworowe. Powstały w ten sposób szczep He-La

nie i samoistnie, jego wzrost jest nieprzewidywalny a zarazem nieunikniony, jego podział nigdy nie ustaje:

[...] neboť text romanu je tka , mo na tka nadorova, nesmrtna jako tka davno mrtve erno ky Heleny Laneove, d lici se dodnes v nes etnych laboratorich sveta [...] (Th, s. 17);

Text romanu, který se Sifi jako rakovinna tka erno ky Heleny Laneove, bují [...] (Th, s. 189).

Metatekstowa refleksja zawiera inne interesuj ce porównanie, które wskazuje na postępującą dekoncentrację i rozproszenie o rodków semantycznych tekstu:

Text romanu se Siri jako penova struktura. Rozdily v jednotlivých lánčích jsou nepodstatné, neexistuje adna hierarchie, dny střed [...] Tka textu podle rovnice, vyjadřující sifení takzvané pinové struktury ($n_0 - n_1 + n_2 - n_3 = 1$; indexy 0-3 jsou označeny rozměry a n po et takových útvaru) (Th, s. 106-107).

Struktura piany słu y fizykom m.in. jako przestrzenny model odtwarzający, chaotyczny i nieprzewidywalny rozkład łałuchów tworzących się galaktyk we wszech świecie. Jedynym wszak e „obrazem” tego procesu jest ten - uzyskany w efekcie symulacji komputerowej¹⁴⁸. Tak więc tekst, jako porządek reprezentacji i porządek reprezentowany, „spotyka się ze sobą” za pośrednictwem porównania, którego znaczenie odsyła do zjawisk laboratoryjnych, implikujących zaistnienie przestrzeni eksperymentalnej.

Konkretnie miejsca, które pojawiają się w płaszczy nie fabularnej, to jeden z kilku poziomów przestrzennych powieści. Vrbová zalicza do nich również „fizyczną płaszczyznę samego tekstu oraz formy przestrzenne opisujące strukturę tekstu i powieści”. Formy te obecne są w warstwie metatekstowej i powstają w wyniku wspomnianego porównania tekstu do tkanki nowotworowej i piany, fabuły powieści *Kukel* do krystalicznej szczotki, a *Thety* do spirali. Charakterystyczne metafor konceptualizujące wszystkie trzy poziomy przestrzenne, na co również zwraca uwagę Vrbová, jest metafora długi czy puszczy („prątle”). Z jednej strony symbolizuje ona labirynt, z drugiej, jak się przekonamy, w szczególny sposób sakralizuje przestrzeń tekstu, powieści i miasta. Przedstawione w powieści zdarzenia fabularne rozgrywają się przeważnie w Pradze. Podobnie jak w poprzednich częściach trylogii, miasto pojawia się jako analogon przestrzeni rzeczywistej, ujawniając się za pośrednictwem autentycznych nazw ulic, miejsc, placów, budynków. Często jednak zmienia się ich rzeczywi-

ści słu y do eksperymentów i jest dowodem na nieśmiertelność komórek rakowych, które, wyzwolone z naturalnych mechanizmów kontrolnych, dziel się w nieskończoność, B. Pratzler, *rodło młodości i miernici*, „Wiedza i życie” 1999, nr 4, s. 40.

¹⁴⁷ Por. M. Demiański, *Nowy, wspaniały wszech świat*, „Wiedza i życie” 1999, nr 6, s. 36-37.

¹⁴⁸ J. Vrbová, *Koncepty przestrzeni...*, dz.cyt., s. 25.

sty układ - powie ciowa w drůwka w obszar pami ci burzy znaczenie rzeczywistych ukłádów przestrzennych, w wyniku czego powstaj nowe stosunki przyległó ciowe, a konstruowana przestrze posiada labilny status ontologiczny¹⁴⁹. Miejsca pojawiaj si tu przede wszystkim jako przestrzenie prze y i zdarze , w tym równie fikcyjnych. Obrazy miejsc z ró nych poziomów czasowych nakłádaj si na siebie, wypływaj lub zostaj w siebie wsuni te według praw pami ci, przemieniaj cej nagle jedno miejsce w inne, podobne. Tak rekonstruowane, „palimpsestowe” miasto funkcjonuje jako przestrze niekoncentryczna, rozproszona, rozbita na wiele kierunków poszukiwa . Jego centrum, wyznaczone w pierwszej scenie powie ci przez znajduj cy si w architektonicznym centrum Pragi ko ciół, szybko przesuwa si na peryferia, aby tam ulec profanacji - dominuj cym punktem przestrzennym staje si i kowska telewizyjna wie a, pogardliwie zwana przez m a narratorki-bohaterki, Karla Milot , „sromotnikiem zwyczajnym” („hadovka smrduta”). Stopniowo tak e ten obiekt traci swoj centraln pozycj . Wa nymi punktami orientacyjnymi w mie cie pozostaj ko cióły; nie s one jednak, jak pisze Vrbova, „pojimany jako posvatna mfsta, naopak se akcentuj! tajemne rysy jejich vnitrniho vzhledu. [...] Kostel pritom mu e byt jak mistem pozitivnim (uto i te pro ranene), tak mistem zahuby [...]”¹⁵⁰. Symboliczny wymiar zyskuje metro - synonim wiata podziemnego.

W ród powie ciowych miejsc szczególné pozycj zajmuj : dom, szpital, studio radiowe i teatr. Dom (w którego suterenie znajduje si równie biblioteka) stoi przy Placu Jiriho z Podebrad, nadal wi c poruszamy si po terenie i kova. W mieszkaniu wyró nione zostaj dwa pomieszczenia: łazienka oraz pokój z oknem („rohovy pokoj, v nem po smrti otce bydlim...”, Th, s. 41) i biurkiem, na którym pisana jest powie . Biurko nadaje pomieszczeniu charakter „miejsc z pami ci ” - stało tu kiedy miertelne łó e chorego ojca narratorki-bohaterki. Widok z okna dzieli wiat obserwowany na dwie perspektywy: dom naprzeciwko (w nim jakoby mieszka Eli ka Berankova) oraz na karuzel u podnó a ko cióła Serca Jezusowego. Podgl dane w ten sposób miasto zostaje ograniczone do dwóch, znanych z poprzednich powie ci, elementów przestrzennych. Tym razem jednak karuzela wyra niej symbolizuje sztuczno i marionetkowo wiata. Podkre lony zostaje jej zwi zek z le c na biurku powie ci , wyra aj cy si w programowej dla Hodrovej „opozycji konstrukcji i destrukcji, w budowaniu i burzeniu iluzji rzeczywisto ci”¹⁵¹: figurki z karuzeli o ywaj w powieci, natomiast rzeczywisto przedstawiana jest jako cyrkowy korowód:

Take muj roman, napada mne, je takovy koloto a strelnice. Postavy se v nem vynoruji ze tmy, mizeji a vraceji v pravidelnych intervalech, jsou nehybne a o ivaji, jakmile se jich dotknu uprostred patefe jako pri hre na sochy, která se hraje na dvore stareho in aku, niciho dosud mezi novostavbami na Komenskeho namesti. Dotknu se jich tady, na papffe, a ony nabudou tela, u ini nekolik gest, zatan i svuj jepi f ta-

¹⁴⁹ Por. E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny*, dz.cyt., s. 70, 74 i in.

¹⁵⁰ J. Vrbova, *Koncepty prostoru...*, dz.cyt., s. 27.

¹⁵¹ D. Hodrova, *Mista s tajemstrim*, dz.cyt., s. 153.

nec v romanu jako Ka parek na dne vany. Sem tam nasedne na ten kolotoč na jaka dalSi postava, vstoupi do romanu, zatimco jina naopak seseda a mizi ve tme mezi boudami (Th, s. 43).

To, co prawdziwe czy rzeczywiste, okazuje się sztuczne, za to, co zmyślone i sztuczne – ożywa. Proces ten widać w scenach w łazience, gdzie punktem centralnym jest wanna. Odbývá się w niej rytuał przemiany lalek z lat dziecięcych narratorki-bohaterki. To dzięki niemu wanna nabiera znaczeń symbolicznych, staje się odbiciem wszechświata, z „piekłem” w odpływie i „niebem” na wysoko ci zawieszonych nad nią sznurków; pełni ona rolę powieściowego *theatrum mundi*.

Koupelna je stinací komorou a je zároveň komorou zmrtvýchvstání se svým vlastní – nevlhkým tělem. Vana se mení ve svět i spfS v jeví světla, theatrum mundi. Není to jeví vyvýšené, ale naopak vyhloubené, divák se do něj musí hluboko naklonit. Je to propast světa, do ní nikdo nemůže vstoupit jinak, než když je spuštěn, a kterou nikdo nemůže opustit jinak, než když je vytážen, vzat na nebesa, zavesen na pradelní šnůrce (Th, s. 136).

Drugim domem, pojawiającym się w powieści, jest „olszanski dom dziecięstwa” („olsański dom dziecięstwa”). Jest to przestrzeń niejednoznaczna, zawiera w sobie również dom znany z *Podobojí* – po raz pierwszy w trylogii zostajemy wprowadzeni do jego wnętrza i po raz pierwszy poznajemy imię dozorcę i pka (Jaroslav). W związku z tym miejscem pojawia się w powieści konstrukcja typu *mis en abyme* – w oszklonych drzwiach domu odbijają się inne, mniejsze, prowadzące do fikcyjnego świata. Według Henryka Markiewicza *mis en abyme* to „przejście z heraldyki terminu, oznaczającego umieszczenie w herbie jako jego części pomniejszonego obrazu tego samego herbu”¹⁵². Terminem tym określa się charakterystyczny dla literatury metafikcyjnej zabieg, opisany m.in. przez Jeana Ricardou i Luciena Dallenbacha, będący formą tematyzacji tekstu i pokazujący jego podwojenie, odbicie – czasem wielokrotne. Z zabiegiem takim spotykamy się w *Thecie* również w scenie czytania przez jedną z postaci powieści, która może być zidentyfikowana jako ta sama z powieści *Theta*. *Mis en abyme* zachowuje tu swój klasyczny postać „enklawy pozostającej w stosunku podobieństwa do dzieła, które ją zawiera”¹⁵³. Konstrukcje tego typu są w *Thecie* szczególnie formą – tak charakterystycznego w obrębie trylogii – powtórzenia. W powieściowym „domu dziecięstwa” prowadzi ono wyrażenie „w głębi” pamięci, obejmujące również zdarzenia i miejsca fikcyjne. Ustalone zostają przy tym nowe, „tekstowe” relacje temporalne. Towarzyszą temu próby ich oryginalnego zdefiniowania oraz liczne refleksje nad przebiegiem czasu (chcąc przybrać postać rozważań filozoficznych) i jego konstytucji w tekście. „Teprve teď si uvedomuji, že časoprostorový fad je tu prevrácen: to, co mne čeká za dveřmi, za skvrinou v nitru domu, není budoucnost, ale minulost” (Th, s. 144). Stanie

¹⁵² H. Markiewicz, *Teorie powieści za granic*, dz.cyt., s. 387.

¹⁵³ Tamże, s. 387.

w drzwiach i nieumiej tno podj cia decyzji o wej ciu do rodka oraz brak zdecydowania w wyborze „odpowiedniego” zdarzenia czy prze ycia powoduj uwi zienie mi dzy przeszło ci pami ci a jakim „teraz” tekstu: „Vezim mezi dvojim casern - minulosti, do ni jsem chtela vstoupit (proc jsem se do dveri neoprela vetsi silou a neprobehla jako kdysi?), a pritomnosti, z ni jsem chtela uniknout” (Th, s. 145). Ten wła nie moment uwi zienia, chwila „mi dzy” okazuje si wła ciwym uj ciem tera niejszo ci: „Pritomnost, ted’ to vim, je prăve jen ta skvira mezi kridly, v ni jsem uveznena jako Divis Paskal ve skalni soutesce” (Th, s. 145). Przyszło sytuuje si w cało ci poza tekstem: nadejdzie dopiero po „przej ciu” przez tekstowy obszar pami ci-przeszło ci:

[...] budoucnost neni to, co opou tim ve lvim m st jako mo nost sveho zivota, ne naležä se pfede mnou, ale a za tim väbicim a obăvanym uzemim minulosti a minulých romăni, jim k ni a take k romănu, který pi u, musim projit (Th, s. 145).

Powie ciowa rola przestrzeni „domu dzieci stwa” obejmuje równie zmian w uporz dkowaniu fabuły. W pewnym momencie wej cie do oznacza rezygnacj z powtarzanego w ksi ce powrotu do teatru i teatralnej próby, które to powtórki sprawiaj , e przebieg opowiadania w *Thecie* jest cho minimalnie uporz dkowany. Powie rozpada si na szereg pojedynczych scen, komunikuj cych si ze sob chaotycznie, w sposób zawikłany i trudny do ustalenia. Komplikacje w obr bie fabuły zostaj zwi kszone przez radykalne otwarcie pami ci na plan intertekstualny. Ruchoma granica mi dzy „fikcj ” i „rzeczywisto ci ” zostaje całkowicie zburzona, jedyn namacaln prawd staje si sam tekst, który coraz bardziej upodabnia si do przywołanej na pocz tku powie ci ywej tkanki: „wyrasta sam z siebie, rozprzestrzenia si bez kontroli i przykuwa uwag do procesu swego wzrostu i metamorfozy”. Tekst zajmuje miejsce zdarze z pami ci, a wła ciw fabuł staje si jego - posłu my si ponownie okre leniem samej Hodrovej - „wytwarzanie i refleksja nad nim, tworzenie i transformacja znacze ”¹⁵⁴.

Kolejne powie ciowe miejsce, szpital na Zizkovie, na ulicy Kubelika, w którym umiera ojciec narratorki-bohaterki, jest w *Thecie* przede wszystkim terytorium mierci. Miejsce to przedstawione zostało w sposób realistyczny, jako z natury złe i smutne. Podkre laj to przytaczane opinie o nim: „nemocnice s nevalnou povesti” („szpital o złej sławie”) czy „dodejchăma” („umieralnia”). Pomieszczenia s tu ciasne i w skie, okna sali, w której le y ojciec, wychodz na zamkni te cian kamienicy cuchn ce podwórko. Współlokator ojca to stary, równie chory miertelnie Cygan, w cichym, monotonnym piewie powtarzaj cy obco brzmi ce słowa: „Rom tina - czytamy w *Thecie* - se pro mne tehdy stála jazykem smrti, nesrozumitelným jako jazyk zaklinadel” (Th, s. 15). Przestrzenne ograniczenie pomieszcze , obecno miertelnie chorych, wewn trznie wyizolowanych, znajduj cych si w stanie pólсну pacjentów wzmacnia negatywne nacechowanie szpitala. Miejscem, w którym najwyra niej zachodzi proces sym-

¹⁵⁴ D. Hodrovă, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 161.

bolizacji, jest portiernia - siedz ca tam i robi ca na drutach staruszka porównana zostaje do Arachne tkajcej „paj czyn losu”¹⁵⁵. Jednocześnie nie posta pełni funkcji strażniczki wejścia, z którą narratorka-bohaterka nieustannie pertraktuje, usiłując odwiedzić chorego poza wyznaczonymi godzinami. Powtarza się więc znany od *Podoboj* mitologiczny motyw strzeżonego wejścia. Wszystkie te cechy – będące wynikiem subiektywnej interpretacji – nadają szpitalowi, podobnie jak innym miejscom w powieści, charakter przestrzeni labiryntowej:

Dana przestrzeń – stwierdza Głowiński – może być przedstawiona jako labiryntowa nie ze względu na swoje mimetyczne uwikłania, ale przede wszystkim dlatego, że w ten sposób ją postrzega bohater lub tak o niej myśli¹⁵⁶.

Konstrukcja teatru i studia radiowego nie jest już tak wyrazista – ani w planie rzeczywistym, ani symbolicznym. Oba miejsca przywołane zostają w pamięci jako związane z naszymi wspomnieniami. W efekcie dochodzi do ich połączenia, także funkcjonują jako jedno miejsce. Umożliwia to podobieństwo ich układów architektonicznych, obecność określonych osób i rekwizytów czy panująca w nich atmosfera. Budynek rozgłośni radiowej „[...] na Vinohradske, drive Stalinove tride [...]” (Th, s. 18), w którym znajduje się studio, przywołuje wspomnienie chóru dzieci cego i pełni funkcji „bramy pamięci” („Eli ka Berankova stojí před touto branou, spí jen brankou, velmi úzkým prechodem, černou i cerví dírou – touto se vstupuje z přítomnosti do minulosti” Th, s. 17). Wspomnienie przenosi Elika (bo to ona bierze udział w opisywanych wydarzeniach) wprost z budynku radia do kulis teatru, w którym trwa próba sztuki Tennessee Williamsa *Noc iguany*. Próba przedstawienia teatralnego to kolejna brama do pamięci – o ojcu, który grał główną rolę, a zarazem o dzieciństwie. Przemiana jednego miejsca w drugie zachodzi niezauważalnie, co utrudnia orientację w przestrzeni. Podobieństwo obu miejsc – korytarz, obowiązuca cisza, podobne zapachy – jest stopniowo burzone przez pojawienie się nowych postaci (ojciec, inspicjent pan Hovorka), zastępujących osoby ze studia radiowego (towarzysz Midas, pan Chaun) oraz elementów związanych ze scenografią przedstawienia. Do końca jednak nie można pozbyć się wrażenia, że jesteśmy wciąż w tym samym miejscu; przestrzeń studia radiowego i teatru wzajemnie się przenikają. Nie chodzi tu zresztą o dokładną identyfikację miejsc, ale ich złożony obraz pojawiający się w pamięci. Powstały w ten sposób układ labiryntowy zostaje wzbogacony o treści naddane, generowane przez porównania czy aluzje do mitu o Minotaurze. Odwołania te porządkują przestrzeń na wzór klasycznego labiryntu, z centrum we wnętrzu:

[...] v budov rozhlasu na Vinohradske, drive Stalinove třídě. V dětství byla pro mně labiryntem (Th, s. 18);

¹⁵⁵ Szczegółowo porównanie to analizuje Leszek Engelking. Zob. tenże, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, dz.cyt., s. 136.

¹⁵⁶ M. Głowiński, *Mity przebrane...*, dz.cyt., s. 145.

Midas je netvorem skrytým v hloubi rozhlasov ho labiryntu, po ira tam mladence a panny... (Th, s 132);

Szczególnego znaczenia nabiera przywołany przez oba miejsca motyw teatru. Teatr oraz wanna - jego powtórzenie w pomniejszonej, „sprofanowanej” postaci - s miejscem spotkania fikcji i rzeczywistości, symbolem „gry w życie”, która może mieć różne formy: powa i grotesk, podniosła i trywialna. Będzie symbolizowała zarówno przedstawienie teatralne, jak i jarmarczna farsa na podmiejskim festynie czy dziecięca zabawa. Przejść nam będzie tym, co prawdziwe i żywe, a tym, co zmyślone i sztuczne, stworzyć niezauważalne i powtarzać się w stałym rytmie, wyznaczanym przez odpustów karuzeli na i kowie: kręcić się w koło figurki praskiego orloja w centrum miasta czy dwukierunkowe ruchome schody w metrze. Ten otwarty i zamknięty zarazem cykl, znajduje swoje odzwierciedlenie również w scenie zamykającej *Thety*: powiećko czy powtórzenie pierwszej sceny - spotkania z poetą. Zwieńczone wielokropkiem ostatnie zdanie to jednocześnie pytanie o nową powieć:

Je to dokonane? - Ano. - Ach boć! Koneń je to dokonane. Tak dlouho jsem na to musel ekat. - Ano, tak dlouho jsme na to museli ekat. - A je to dobra basen? Jakaje to [...] (Th, s. 196).

Konstrukcja *Thety* wpisuje się w model powieci labiryntowej. Do jej właściwości Rybicka zalicza:

[...] podważanie wzorca powieci „arystotelesowskiej” lub zerwanie z nim, przebieg zdarzeń i fabuła o charakterze nie linearnym, lecz wielotorowym, wielokierunkowym, niejednokrotnie zagmatwana, przedstawianie faktów ze zmiennych punktów widzenia, konstruowanie przestrzeni jako nieciągłej, zamkniętej, o labilnym statusie ontologicznym, oraz eksperymenty dokonywane na czasie - zakłócanie relacji temporalnych, niechronologiczność lub równoległość. Postacie modelowane są jako zatomizowane, niecałkowite, alogiczne, niepewne własnej tożsamości, usiłujące zrekonstruować. Bohaterowie tacy czy sto wpisują się w schemat mitu inicjacyjnego. Kompozycja w tego typu tekstach bywa z reguły rozluźniona, fragmentaryczna, eliptyczna, łczy lub zestawia heterogeniczne elementy. Jej niespójność bywa rekompensowana powtórzeniami, leitmotivami, wariantami¹⁷.

W powieci Hodrovej własnym elementem powodującym narastanie efektu labiryntowości jest podważanie mimetyczno-antyiluzyjne i metatekstowo, przechodzące stopniowo w refleksję nad samym tekstem. Powieć staje się labiryntem znaków i znaczeń, nie przedstawia już rzeczywistości za pośrednictwem fabuły i postaci, lecz za sprawą językowego uporządkowania. Zachowanie w powieci pewnego porządku i logiki, sugerowane przez spiralny kształt fabuły czy pewną odrębność w toku, zostaje połączony z wysuwającym się na plan pierwszy chaosem i nieuporządkowaniem. Znajduje to swoje potwierdzenie w jednej z końcowych refleksji metatekstowych:

¹⁷E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny*, dz.cyt., s. 72.

Výsledný text bud tak vlastně kompromisem mezi textem narůstajícím jako tka a textem dodatečně skládaným. Určitou miru neusporádanosti v ak v Thétě na rozdíl od Podoboji a Kukel hodlám zachovat, zakon přirozeného růstu nechť tedy převáží, chaotičnost bujícího textu, který vybihá svými příběhy nejrůznějším směrem, by měla působit dojmem, že je text těsně spjat s mijejícím okamžikem, s časem psání, že je přítomný [...] hic et nunc (Th, s. 179).

*

W konstrukcji kolejnych powieści trylogii obecna jest zasada binarności, wprowadzająca podział i podwojenie oraz związane z nim powtórzenie. W *Podoboju* postaci tworzą rodzaj sobowótowych odbici, odsyłających do swojego „wzorca” wariantu, jak ma to miejsce w przypadku umarłych bohaterów, do odległych wzorów z przeszłości. Podwojenie wzmacniane jest intertekstualnymi nawiązaniem, obecnymi na poziomie imienia czy nazwiska. Obejmuje ono również warstw zdialogizowanej narracji, w której dodatkowo pojawiają się dwie strefy: pierwszo- i trzecioosobowa. Peryferyjna, a więc również konstruowana na zasadzie „odbicia”, przestrzeń miasta podzielona zostaje na dwa wyraźne obszary: dom i cmentarz. Jednocześnie nie w ich obrębie dochodzi do specyficznego pojęcia funkcji: cmentarz jest miejscem spoczynku zmarłych, a zarazem przestrzenią ich „życia”, w domu natomiast znajduje się miejsce „oddane” za światem, ale wykorzystywane jednocześnie nie przez żyjących mieszkańców. W binarnym podziale najbardziej istotne jest bowiem współistnienie i współwystępowanie jego części, temu też służy wyraźne zatarcie granic między nimi. Podwojenie i powtórzenie stawiają sobie za cel ukazanie „innego wymiaru” - życia, miasta, świata, wymiaru pozostającego poza zasięgiem racjonalnego do wyrażenia. W labiryntowej czasoprzestrzeni wymiary te funkcjonują jednocześnie nie, tworząc nową, ontologiczną całość.

W *Kuklach* podwojenie i powtórzenie stanowi jedynie wstęp do ukazania nowej perspektywy: świat podlega w nich prawu wiecznej metamorfozy, która nadaje istnieniu kształt cyklu reinkarnacyjnego, a z czasoprzestrzeni czyni przezroczystą, multiplikując się konstrukcję. Zasada przemiany zapewnia cię głębię bytu, ujawniając jednocześnie jego różnorodność i złożoność. W trylogii stanowi ona zasadnicze klucze, kształtując powieściową filozofię. W *Kuklach* więc funkcja pełni symboliczne uporządkowanie miasta, w którym zostaje wyeksponowana strefa *sacrum*. Wprowadza to rodzaj podwojenia obecnego w *Podoboju* - obraz aktualny staje się formą pamięci o przeszłości, jest odbiciem wzoru minionego, biblijnego. Zabieg ten wiąże się z klasycznym, mitycznym podziałem świata. Strefa *sacrum* wydzielona zostaje z obszaru w pewnym sensie sprofanowanego, tak więc dochodzi do kolejnego, wewnętrznego podwojenia w przestrzeni miasta, połączonego z charakterystycznym przesunięciem w stronę peryferii.

W antyiluzyjnej i autorefleksyjnej powieści *Thêta* podwojenie obecne jest przede wszystkim w płaszczyźnie powieściowej (tekstowej). Pojawia się w kon-

strukcji postaci funkcjonujących w wariantach „rzeczywistych” i „fikcyjnych”, w nakładających się na siebie konstrukcjach czasoprzestrzennych, w podziale na cztery metateksty i fabularny, w zabiegach typu *mise en abyme* czy w narracji mieszanej. Podwojenie prowadzące do powstania „drugiego wymiaru” tworzy tu przestrzeń wtórnie fikcyjną, pozostającą w opozycji do „rzeczywistości”. Gra między życiem i śmiercią, teraźniejszością i przeszłością rozszerzona zostaje na fikcję i rzeczywistość, prawdę i zmyślenie. Granicą między poszczególnymi wymiarami jest jednocześnie nieustannie burzona.

W obrębie całej trylogii spotykamy się z podwójnością miejsc i czynów, imion i nazwisk, epok i zdarzeń, zachowań i postaw. Istotnym cechem podwojenia, odbicia i wszelakich powtórzeń jest ich jednoczesne przenikanie się i wynikanie z tego nieostro granic między zestawionymi binarnie, a stopniowo przechodzącymi w układy zmnożone elementami. Prowadzi to do ambiwalencji w oznaczaniu ich to samo – wiat trylogii – czy się tym samym i zespała w jedno wspólne, otwarte uniwersum.

Obok podwojenia i powtórzenia charakterystycznych zasad budowy powieściowego wiatu jest fragmentaryzacja. Obecna w mozaikowej kompozycji *Podboji* i *Kukel*, zyskuje znaczącą pozycję w *Thecie*, gdzie pojawia się na wielu poziomach konstrukcyjnych. Obecna w graficznym podziale tekstu, w konstrukcji fabuły, „rwanej” i dzielonej przez metatekst, w szkicowym charakterze tekstu, sugerującym jego niegotowość, w hipotetycznym modelowaniu postaci, w niedokończonych lub zakończonych wielokropkiem zdaniach. Zawieszona przez fragmentaryzację spójność fabuły jest początkowo zachowywana dzięki „rozpięciu na miecie” oraz próbie „spiralnego” porządkowania zdarzeń, opierającego się na powrocie w stały punkt przeszłości. Stopniowo jednak, w pojęciu z mnożeniem przestrzeni powieściowych zdarzeń intertekstualnym powtórzeniem, dochodzi do załamania się tego szkieletu powieściowego. Labirynt komplikuje się: rozpada się i rozprasza na drobne, słabo połączone części, które „przeładują się w sobie” w antyiluzyjnych komentarzach. W trylogii dochodzi więc do rozpadu powieściowej konstrukcji – swoistej „śmierci” powieści.

Ten fragmentaryczny i skomplikowany w swym ukształtowaniu wiat jest jednocześnie nie wiatem pamięci. Nie jest ona formą skończoną, zamkniętą na swój sposób „zmarławią”, przeciwnie – żywym i otwartym przestrzeni poszukiwania, w której rzeczywistość ma kształt hipotetyczny.

Pamięć powieści; to samo

Marek Zaleski we wstępie do *Form pamięci* pisze: „Jesteś moim tworem naszych wspomnień i nasza wiadomość jest funkcją naszej pamięci. Ta nasza przeszłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętnienia przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach. Między innymi, znajduje go w literaturze”¹. W tym również – w trylogii Daniela Hodrovej. Uaktywnianie pamięci służy budowaniu subiektywnego obrazu świata, w którym „nic nie ginie, wszystko się nieustannie zmienia”, gdzie w każdym momencie i w każdym elemencie teraźniejszości możemy odnaleźć ślad minionych czasów i zdarzeń. Tym samym aktualna rzeczywistość stanowi również wariant przeszłości, która, choć zdeformowana i zniekształcona, powraca w powtórzeniu, służąc – jak podkreśla Bożena Tokarz – zachowaniu ciągłości i aktywizując pamięć gwarantując to samo². Podstawowa forma powtórzenia – podwojenie – stanowi punkt odniesienia dla konstytuowania się tożsamości świata w *Podobojach*, gdzie czyny, zdarzenia i osoby stanowią odbicie innych, minionych, a zarazem podobnych. To samo postacie zyskują tym samym wymiar szerszy, wybiegający poza kontekst czasów aktualnych. Dzięki temu możemy śledzić Jana Paskala z postaci Jana Husa, Norę Paskalową z babioł składowacznicy czy Benjamina z Chrystusem. To m.in. ten aspekt pamięci Vladimir Macura śledzi czy z realizmem figuralnym Auerbacha: „[...] ‘realizm figurkowy’, którym bawi się Hodrova w powieściach *Pod dwiema postaciami* i *Poczwarka*, jest jednocześnie realizmem figuralnym w pojęciu auerbachowskim, z tym jednak zastrzeżeniem, że znaczenie symboliczne nie jest tu budowane gdzieś daleko, na horyzoncie uświęconych wartości, poza właściwą akcją, ale wprost przeciwnie, rodzi się w jej wnętrzu”³. Postaciom w powieści te aspekty są dostępną przejawem nie jako niezidentyfikowane wrażenia, powracając je w snach czy w stanach związkowych.

¹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, Instytut Badań Literackich, s. 5.

² B. Tokarz, *Przedstawianie, powtarzanie, mówienie* [w:] *Ponowoczesność i to samo*, pod red. B. Tokarza i S. Piskora, Katowice 1997, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich OK, s. 75.

³ V. Macura, *Niekończące się powieści* ..., dz.cyt., s. 181.

Pami rekonstruowana w tek cie, a wi c pami przeszło ci pozostaj cej poza własnymi, osobi cie prze ytymi do wiadczeniami, nie jest im dana w pełni.

Nie wszyscy te potrzebuj uaktywnienia pami ci. Poniewa ycie poszczególnych osób zawiera element tajemnicy zwi zanej ze wiadomym zatajeniem jakiego faktu lub wewn trzn ucieczk przed prawd o sobie, bywa, e stosunek do pami ci nacechowany jest negatywnie; przeszło , dokuczliwa i nieust pliwą, powraca niejawnie w wyrzutach sumienia, symbolizowanych chorobliwymi wyobra eniami o wypełzaj cej ze skrzyni skóry (Jan Paskal) czy nieustaj cym i przykrym wyczuwaniem obecno ci ducha niekochanej ony (doktor Ko i ek), obecno ci zwi zanej z obaw zemsty, wi c wzmagaj cej niepokój. W trylogii, zwłaszcza w dwóch pierwszych jej cz ciach, reguła ta dotyczy przede wszystkim m czyn. Oni te odnajduj przewa nie pami sfalszowany , co „wykorzystuje” warstwa narracji przy formułowaniu - przewa nie zmetaforyzowanych - ironicznych wniosków i s dów („Kdepak, na Olsanech se u pan Sysel za sve sysli jmeno neschova”, K, s. 247). Prawdziwy sens przeszłości bywa przez bohaterów m skich przenoszony w sfer metaj zyka, utrudniaj cego dost p do rzeczywistego znaczenia (doktor Ko i ek, pan Sysel) lub zasłoni ty zniekształcaj c autointerpretacj w której własne do wiadczenie staje si odbiciem wielkich bohaterskich zdarze z przeszło ci. Druga opcja, reprezentowana m.in. przez bohatera *Podoboji* Jana Paskala, zostaje w powie ci zdmaskowana jako nieprawdziwa i iluzoryczna, jako niemaj ce pokrycia w rzeczywisto ci, a wi c nie tylko zniekształcone czy zbanalizowane, ale po prostu nieistniej ce podobie stwo. Kłamstwo i zbudowana na nim iluzja decyduj o deformacji pami ci, a tym samym - to samo ci.

Iluzyjno i jej demaskowanie to w prozie Hodrovej wa ne obszary literackiej penetracji pami ci. Iluzja jako złudzenie oraz b d cy wynikiem procesu deziluzji rzeczywisty ogl d wiata i siebie, to pretekst do wprowadzenia problematyki indywidualnego do wiadczenia zwi zanego z poczuciem własnej to samo ci. W takim uj ciu wymienione kategorie uczestnicz w konstytucji warstwy fabularnej, towarzyszc postaciom i decyduj c o ich psychologicznej autorefleksji. Pełni one równie inn funkcj : iluzja, rozumiana jako zabieg literacki tworzc rzekom realno rzeczywisto ci, oraz antyiluzyjno , ł cz ca si z zagadnieniem ujawniania fikcyjno ci wiata jako tworu sztucznego i tekstowego, staj si wa nym elementem dialogu skoncentrowanego na zagadnieniu to samo ci powie ci.

Sposoby ujmowania i konstytuowania si to samo ci zostan ukazane na przykładzie postaci wyst puj cych w poszczególnych cz ciach trylogii *Tryznive mesto*. Podstaw poszukiwa stanie si wzorzec działania oparty na aktywnym stosunku do pami ci - b dzie to wi c pami poszukiwana, odnajdywana i rekonstruowana. Jako element działa poszczególnych postaci, odnosi si to do warstwy fabularnej. W centrum uwagi znajdzie si przede wszystkim proces utraty iluzji, zwi zany z podj ciem dialogu z przeszło ci i lokalizacj budowanego w jego wyniku obrazu rzeczywisto ci w obszarze wiadomo ci. Kolejne zagadnienie, antyiluzyjno , le y u podstaw całej trylogii - swoistego „powie-

ciowego teatru". A zatem: powie to gra w fikcj , kreowana i re yserowana przez instancj nadawcz , przez zaprojektowan w tek cie person sprawcz , ustalaj c i akceptuj c zasady owej gry. Teatralno i teatralizacja - w ró ny sposób ewokowane - pełni tu rol metafory, któr Michail Bachtin nazywa prozaiczn figuralno ci czy prozaiczn metafor , a w której chodzi o „figuraln egzystencj wiata” re yserowanego w powie ci według zasad teatru marionetek czy lalkowej zabawy, o ów - jak mówi Bachtin - „stemowski styl drewnianej lalki poruszanej i komentowanej - w trylogii Hodrovej na ró nym poziomie jawno ci - przez autora”⁴. Metafora teatru stawia pod znakiem zapytania poj cie rzeczywisto ci, wszelkie ustalenia, zwi zane ze sposobem oznacze ontologicznych, w powie ci musz wi c zawiera element gry, a docieranie do podstaw powie ciowego bytu wi e si z zało eniem, i jest on dziełem kogo , kto czyni z czytelnika widza. Jako e konstruktywny dialog z przeszło ci i twórcza aktywizacja pami ci to w trylogii domena kobiet, uwaga skupia si tu wła nie na centralnych postaciach kobiecych ka dej powie ci cyklu *Tryznive mesto* na Alice Davidovi owej z *Podoboji*, Sofie Syslovej z *Kukel* oraz bohaterce-narratorce z *Thety*.

Tre i funkcje powtarzania w *Podoboji*

Jak je, DiviSi Paskale, blahové domnivat se, e existuje nějaký zásadní rozdíl mezi člověkem a věcí, mezi ivým a mrtvým, člověkem a světem. Jedno pfechází v druhé velmi plynule a okam ík a místo přechodu jsou nepostizitelné (Pd, s. 50).

[...] mrtvi íji mezi námi dál svým obyčejným životem divně oproátěným, ivotem jakoby omezeným na to, co v něm bylo najzákladnějši, a to se po smrti opakuje stále dokoła. Jako by člověk usedl na zvláštní kolotoč, z kterého u nemůže slézt, a musí se na něm porád tořit jako kaša (Pd, s. 72).

Przytoczone wy ej fragmenty *Podoboji* zawieraj istotne konstatacje. Jedna z nich dotyczy specyfiki mierci: ta zostaje okre lona jako plynne, „nieuchwytnie i niedostrzegalne” przej cie z jednego wymiaru w inny. Dalej dowiadujemy si , e mier nie oznacza utraty ycia („mrtvi íji [...] dál”), lecz jego kontynuacj w powtórzeniu. Do wiadcza tego Alice Davidovicová, kiedy tu po samobójczym skoku z okna pojawia si w komorze. Zgodnie z obowi zuj c zasad jej „przej cie” dokonało si szybko, w czasie odpowiadaj cym upadkowi ciała na ulic . W pierwszym zdaniu powie ci czytamy: „Alice Davidovicová by si nikdy nepomyslela, e okno jejího dětského pokoje vis! tak nízko nad

⁴ M. Bachtin, *Funkcje oszusta, blazna i głupca w powie ci* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, Czytelnik, s. 374-375.

Ol anskym hrbítovom, e telo tu vzdálenost urazi ani ne za dve vteriny” (Pd, s. 7). Metaforycznie przekazana informacja o mierci dziewczyny ma charakter domniemania. Nie znamy dokładnie statusu ontologicznego Alice, a tego, e nie yje, domy lamy si jedynie w trakcie lektury rozdziału, aby w jego - zawartym w oddzielnym akapicie - zako czeniu otrzyma potwierdzenie tego faktu: „Frau Hergesell védela jen to, e v byté pred nimi bydlela zidovská rodina a e někdo z té rodiny sko il z okna den pred tim, ne méli nastoupit do transportu” (Pd, s. 9). Wiadomo o mierci Alice, podana z perspektywy jednej z epizodycznych bohatererek, przybiera posta stwierdzenia, podkre lonego orzeczeniem *védela*. Towarzyszy temu czas przeszły opowiadania, tworzy w rozdziale „szczelin narracyjn ” i podkre laj cy dokonany charakter zdarzenia. Mo na wi c zało y , e ujawnione w taki sposób przyczyny mierci Alice, ł cz ce si z kontekstem drugiej wojny wiatowej i do wiadczeniem holocaustu, s prawdziwe. W powie ci rzecz przedstawia si inaczej.

Samej Alice wiadomo własnej mierci nie została dana. Zaskoczyła j zarówno szybko „przej cia”, jak i sama jego mo liwo . mier okazała si czym w rodzaju - u yjmy porównania - nagłego przemieszczenia na wst dzie Móbiosa, spowodowanego tym razem nie wła ciwo ci genialnego umysłu, lecz działaniem swoistej magii, umo liwiaj cej ycie po mierci. Reguły tego ycia s jednak na nowo ustalane, a zachowana w niezmienionej postaci pami Alice musi si im podporz dkowa ; to, co dziewczyna pami ta, zostaje poddane natychmiastowej weryfikacji. W momencie jej przybycia do komory, znajduj si tam dziadkowie Davidovicowie, przy czym dziadek - według danych dostarczanych przez pami Alice - nie yje od trzech miesi cy: „[...] a do chvíle, kdy vstoupila do komory, védela zcela jistě, e dede ek umrel pred tremí mesici, dobre si pamatovala” (Pd, s. 7). Jest to pierwsza informacja, która pozostaje w niezgodzie z wiedz dziewczyny o przeszło ci. Po miertne ycie dziadków toczy si w oparciu o powtórzenie jednej w zasadzie sytuacji - wspólnego przebywania w komorze, symbolizuj cego mał e stwo, natomiast mier i jej przyczyny zostały w cało ci pomini te. Alice pami ta jedynie, e dziadek zmarł w wyniku tortur towarzyszcych najprawdopodobniej przesłuchaniom przez gestapo: „Dede ek se vrátil do komory umřít, telo měl celé pořámané, jak ho na Hagiboru Němci natahovali na skripec a řamali kořem” (Pd, s. 7). Kontekst mierci babci w tym momencie zostaje pomini ty, by mo e dlatego, e wnuczka go nie zna - jej własna mier poprzedziła mier babci w obozie koncentracyjnym. Obecno dziadka w komorze wymusza rezygnacj z własnej wiedzy i przyznanie si do bł du, czemu towarzyszy poczucie winy („Alice chape, e se provinila...”, Pd, s. 7). Zmobilizowana nakazuj cym milczenie gestem babci („Ale v dyt dede ek... - , babi ka Davidovicová dává prst pred sta”, Pd, s. 7) Alice posłusznie wyraża zgod na zastan rzeczywisto i powraca do roli wnuczki yj cych dziadków. Pocz tkowa dezorientacja bohaterki wskazuje na pewn autonomiczno w okre laniu nowych warunków i w ich ocenie, charakter po miertnej egzystencji jest jednak od niej niezale ny. Zdziwienie Alice nie zostaje uwzgl dnione - wprowadzenie w nowy kontekst dokonuje si *ad hoc*

i jakby pod przymusem, a ka da kolejna rekonstrukcja pami ci jest w du ym stopniu niesamodzielna:

Alice [...] se zeptala babi ky Davidovi ove, proc mä dnes prostfeny ääbesovy ubrus. A babi ka se velice podivila: Copak jsi zapomn la, dövenko, e dnes prijde Pavel Santner po adat d de ka o tvou ruku? Tu cibuli prinesl prece on, kdy se tu ráno stavil. Byl rad, kdy jsme mu rekli, e u je ti trochu lip (Pd, s. 7).

W wiadomo ci Alice ponownie dochodzi do konfliktu. Analogicznie do sytuacji z dziadkiem, pami Alice o narzeczonym Pavle Santnerze jest sprzeczna z tym, co zostaje jej zakomunikowane: „Alice Davidovicová nevedela, co to babi ku napadlo, to o Pavlu Santnerovi a o cibuli. Pavel Santner byl sice opravdu její nápadnik, ale pred dvema tydny odjel s transportem” (Pd, s. 8). Przedstawione wy ej sytuacje potwierdzaj , e rekonstrukcja i modyfikacja pami ci Alice jest od samego pocz tku przeprowadzana przy znacz cym udziale babci Davidovicovej.

Relacja Alice z babci podlega semantyzacji na kilku poziomach. Przede wszystkim jest to rodzaj relacji macierzy skiej - babcia zast puje nieobecna w powie ci matk . Babcia i dziadek to - w uj ciu Bruno Bettelheima - „rodzice drugiego stopnia”, którzy, zapewniaj c wnukom opiek , pouczaj c je lub karmic⁵, posiadaj wi kszy ni matka i ojciec stopie „rozumienia, tolerancji i pobła ania”⁶, kojarzony z rozpieszczaniem i „psuciem” dzieci. Potwierdzenie tego odnajdujemy w *Podobojr*. dziadek Davidovic zarzuca onie, e zachowanie Alice jest wynikiem braku dyscypliny i zbyt łagodnych metod wychowawczych („Dede ek Davidovic predstirä, e se ho nic z toho netykä, vzdyt’ je to jen vysledek babi iny patne vychovy”, Pd, s. 91). Owa łagodno w relacji obu kobiet daje o sobie zna od samego pocz tku, w momencie eliminowania z pami ci Alice faktu mierci i jej okoliczno ci. Uniemo liwiaj c wnuczce dost p do tego rodzaju wspomnie , babcia, jak si zdaje, chroni j przed powrotem urazu i do wiadczeniem tragicznego losu, który do niej samej powraca w niejasnym urywku pami ci, w przeczuciu czego niechcianego i strasznego: „Babi ka Davidovicová si pfi tech slovech vzpomene na neco oskliveho ze sveho zivota, asi na ten komin v Polsku a małem se nerozpläce” (Pd, s. 53). Zapomnienie mo na potraktowa wi c jako przekazywany sobie wzajemnie akt łaski w nowym, powie ciowym wymiarze istnienia. Jego konsekwencj jest równie pomini cie okrelonego fragmentu historii. Powstał w ten sposób „biał plam ” - jedno z owych „miejsc niedookre lenia” w fabule, o których była mowa w poprzednim rozdziale - mo na uzna za symboliczny znak unicestwienia pami ci o martyrologii ydów⁷. Trudno jednoznacznie stwierdzi , w jakim stopniu jest on sygnałem traumy i jak dalece owo milczenie oznacza wyrzuty czynione sobie,

⁵ B. Bettelheim, *Cudowne i po yteczne. O znaczeniach i warto ciach ba ni*, przeło yła i przedmow opatrzyła D. Danek, t. 2, Warszawa 1985, PIW, s. 39.

⁶ B. Bettelheim, *Cudowne i po yteczne*, dz.cyt., t. 1, s. 139.

⁷ Jako symbol „pustej przestrzeni, która zostaje po zamordowanych i umartych”, Marek Zalecki, *Formy pami ci*, dz.cyt., s. 196.

narodowi, wiatu. Du o bardziej istotne wydaje si tu skierowanie uwagi na do wiadczenia o charakterze indywidualnym czy osobistym, w których odzwierciedla si to, co uniwersalne oraz ustalenie bardziej odległych, cz sto mitycznych ród i odniesie , niemaj cych zwi zku z konkretnymi wydarzeniami z przesz ci. Osi ł cz c powtarzany przez Alice los i los ydowski by by wi c mit yda Wiecznego Tu acza, z charakterystycznym dla niego motywem nieustannego poszukiwania i niezaspokojonej t sknoty. Poddana tym regu om posta „wiecznej” Alice pojawia si równie w dalszych cz ciach trylogii, skazana na w drówk po jej stronach. Wraz z t postaci , pojawia si w powieci temat ydowski i zwi zane z nim charakterystyczne pojmowanie czasu. Mówi o tym Hodrová w jednym z wywiadów:

Nedoka u si racionáln vysv tlit, proc zidovské téma vstoupilo do mych textů a to takrka okamžit - hned první větou mého prvního románu *Podobojí*. Osmnáctiletá zidovská dívka skáče z okna pokoje, který se po válce stál pokojem jiné postavy. [...] Mo na mé ovlivnila aura té dívky [...], která posléze ovládla pole mych románu (prochází celou trilogií, nijak mi nevadí, že v nich vystupuje jako mrtvá). [...] Ne náhodou mé asi vzrušuje také postava Ahasvera, V éného ida - právě pro jeho vztah k ásu, neboť tento poutník v éné ije [...] Ahasverovsky vztah k ásu - jakési „koloto ov ” v énosti, ovládá moje prózy⁸.

Jednocze nie mistycznej, pełnej dostojestwa w drówce Ahasvera przeciwstawione zostaje frenetyczne i pozbawione patosu kr enie Alice, stanowi ce tak charakterystyczny w *Podobojí* zdeformowany wariant przesz ci.

W relacji babcia - wnuczka w naturalny sposób ulega osłabieniu, mocno zaznaczony w zwi zku matki z dzieckiem, aspekt cielesny ci; jego miejsce zajmuje kontakt psychiczny, duchowy. W *Podobojí* w pewnym stopniu koincyduje to z niematerialnym statusem umarłych bohaterów, określanych tak e jako „du i ky”. Wiat umarłych, ju ze swej natury, nie jest prost imitacj rzeczywisto ci; odniesienie takie uniemo liwia uwolniona od wymogów empirycznego do wiadczenia, wpisuj ca si w porz dek wyobra ni forma bytu, niesprowadzalna do obiektywnej realno ci, pozbawiona zewn trzno ci i reprezentatywnoci. Duchowo , nie miertelno , funkcjonowanie po mierci mo na wi c odczyta jako sygna wzmo onej fikcyjno ci: rzeczywisto *Podobojí* to wiat wymy lony, nierealny, ba niowy, istniej cy w wyobra ni i fantazji; wiat duchów, a zarazem o „duchowej” proveniencji. Jednocze nie tego ducha - czy umarłego - konstituuje zasada „lustrzanego” odbicia, którego stref graniczn jest mier . Powsta w ten sposób nowa rzeczywisto , wariant wiata „po drugiej stronie”, to kolejny, po imieniu, wspólny trop ł cz cy posta Alice Davidovicovej z bohaterk utworu Lewisa Carrolla (dodatkowo Hodrová wykorzystaa oryginalne brzmienie imienia tej bohaterki, bowiem w czeskiej wersji nosi ona imi Alenka). Tego typu literackie odniesienie poszerza ba niow kategory-

zacji powie ciowej rzeczywistości⁹ i podkreśla udział wyobraźni w jej kreowaniu – jest więc zabiegiem podtrzymującym iluzoryczność. Zarazem, jako forma powtórzenia intertekstualnego, ujawnia ono literackie i tekstowe, a więc sztuczny charakter konstruktów i może być uznane za formę powieciowej antyiluzji. Sobowótrowemu przesunięciu – symetrycznej zamianie (tu przede wszystkim: żywy – umarły) – towarzyszy, jak pamiętamy, zachowanie „niezmiennej inwariantnej osnowy”, dzięki której sobowótór łączy się ze swoim pierwowzorem. Dla tak ujętego „ducha”, odniesieniem tak różnicującym, jak identyfikującym, będzie żywy człowiek (duch to przejawia nie duch kogoś, stąd więc, choć może, pojawienie się w powieci równoległej formy „du i k”¹⁰). Dzieje się tak w przypadku Alice Davidovej, która – umarła – zachowuje swoje imię i nazwisko oraz nadal pełni w rodzinie rolę wnuczki. Związek między Alice żywą i umarłą, „ciałem i duchem”, staje się podstawą działania postaci i jej konstytucji w pośmiertnej rzeczywistości. O to samo ci ducha/umarłego decyduje więc w pierwszym rzędzie mimetyczne podobieństwo oparte na relacji z jego przeszłym wariantem; „kopia” buduje swój to samo na tym, co wspólne z „oryginałem”. Towarzyszy temu taki sposób modelowania umarłych bohaterów, aby sprawiali oni wrażenie jak najbardziej realnych. Stąd prawdopodobnie czyste określanie ich słowem „umarli”, sugerującym formę osobową, a wraz z nią – materialną. Zabieg ten oraz fakt, że umarli zachowują się jak żywi, są obdarzeni ludzkimi cechami i przypisani ludzkim sytuacjom, podnosi także poziom iluzyjności utworu. Relacje zachodzące między wariantami życia – śmierci, czyli wiat umarłych jako formami pamięci o przeszłości, zostają poddane jednak istotnemu zniekształceniu – powtarzanie ogranicza się tu do tego, „co najwłaściwsze”, i tylko to powtarzanie stanowi treść istnienia po śmierci. Wprowadzony w ten sposób mechaniczny, monotoniczny i powtarzalny rytm, budując skojarzenia z nie-rzeczywistym funkcjonowaniem – we śnie czy w otępieniu – daje wrażenie nie-realności i staje się zarówno metaforą śmierci, jak i samej powieci, w której kreowana jest sztuczna, zmyślona rzeczywistość. Tego typu antyiluzyjnym komunikatom w płaszczyźnie konstrukcji towarzyszą inne, obecne w warstwie narracji, w której dochodzi do mniej lub bardziej jawnej identyfikacji fikcyjnego statusu bohaterów, np.: „To tehdy, kdy babi ka Davidovi ova (nebo vlastne jej i dusicka, proto e babi ka Davidovi ova vyletela kominem nekde v Polsku)[...]” (Pd, s. 47). Działania „antyiluzyjne” obejmują także powieciowe fabuły, w obrębie których wydarzenia powtarzają się i zaliczyć można do podtrzymujących iluzję, a pojedyncze mają wydektylizujący. W efekcie tych zabiegów *Podobaši* istnieje jako subtelna gra iluzji i antyiluzji.

Kontakt babci z wnuczką w powieci odwzorowuje społeczny potrzeb udzielania pomocy, radzenia i pouczania. Sytuacja taka znajduje swój analogi również w tradycji literatury czeskiej. Spotykamy się z nią przede wszystkim w XIX-wiecznym utworze Boeny Nemcovej *Babka*. Tytułowa bohaterka,

⁹ Do babilońskiej konwencji utworu Carrolla nawiązuje m.in. Jolanta Kozak w artykule: *Alicja pod podszewką języka*, „Teksty Drugie” 2000/5, s. 167-178.

staruszka opiekuj ca si swoimi wnukami, zaspokajaj c dzieci c ciekawo , wyja nia, uczy, zmienia nawyki my lowe, rozwija wra liwo i wyobra ni . Jej „tradycyjna” wiedza opiera si na prostej ludowej m dro ci yciowego do-
wiadczenia. Babunia, przekazuj c j - w opowiadanych dzieciom historiach, pełni w utworze jednocze nie rol narratora wewn trznego. Sytuacja przedsta-
wiona w pierwszym rozdziale *Podoboji* mo e by wi c traktowana jako powtó-
rzenie innej, fikcyjnej, literackiej. Wewn trzny akt opowiadania nie zostaje tu
w pełni rozwini ty i ogranicza si do udzielania krótkich odpowiedzi, wyra nie
jednak zaakcentowany zostaje w nim moment kreacji - informacje przekazane
przez babci Davidovi ov wnuczce maj dla niej warto inicjacyjn . Analo-
gicznie do bohaterki Némcovej, w *Podoboji* babcia przejmuje rol mistrza
i opiekuna, natomiast samo odwołanie do *Babi ky* - w pierwszej cz ci cyklu
niejawne, oparte na aluzji - pełni ce tu funkcj kolejnego „pocz tku” i ustalaj -
ce jeden z zakresów pami ci, w całej trylogii zaliczy nale y do jednego z wa -
niejszych.

Szukanie rady i otrzymanie jej to sytuacje pedagogiczno-psychoterapeu-
tyczne, zakładaj ce istnienie dysponuj cego wiedz i obdarzonego zaufaniem
autorytetu. Jednym z warunków takiego zaufania bywa wiek i odpowiadaj ca
mu pozycja m drca, „w kulturze - mówi Maria Janion - przygotowana dla sta-
rego m czynny [...] jeszcze według starych wyobra e , natomiast miejscem
starej kobiety jest czarownica”¹⁰. Kryteria te spełnia babcia Davidovicová. Jest
autorytetem dla wnuczki zadaj cej pytania, jej wyja nieniom wnuczka w cało ci
zawierza; babcia nie jest tylko star kobiet , ale - jak dowiadujemy si z powie-
ci - wiedz m („Babi ka Davidovicová je vědma...”, Pd, s. 170). Zenon Wal-
demar Dudek, polski interpretator teorii Junga, podaje, e synonimicznie ujmo-
wane „wied ma, czarownica, diablica” to realizacje obrazu Złej Matki, ciemne-
go, negatywnego aspektu archetypowej Wielkiej Matki. Przeciwwstawiona mu
Dobra Matka pojawia si w postaci dobrych wró ek, ochraniaj cych
i wra liwych opiekunek¹¹. U Micheleta czytamy tymczasem:

Cesarze, królowie, papie e [...] mo na rzec niemal wszyscy radzili si tylko *sa-
ga*, czy *babki*. Je eli nie wyleczyła, przeklinano j , nazywano czarownic . Ale na
ogół, przez szacunek zmieszany z obaw , zwano j *Dobr Pani* lub *Pi kn Pani*
(*bella donna*), tym samym imieniem, które dawano wró kom¹².

W innym miejscu Michelet przypomina, e stosowane przez Paracelsusa
okre lenie „dobre kobiety” to „uprzejme, ostro ne miano czarownic”¹³. Współ-
czesna badaczka, Silvia Bovenschen, wyja nia, e podział na dobre i złe kobiety

¹⁰ *Jestem po prostu star kobiet . Z profesor Mari Janion rozmawia Kazimiera Szczuka*, „O KA”, Pismo O rodka Informacji rodowisk Kobietych, 2001, nr 4/1, s. 12.

¹¹ Z.W. Dudek, *Jungowska psychologia marze sennych. Nocne w dró wki duszy*, Warsza-
wa 1997, Wydawnictwo Eneteia, s. 255.

¹² J. Michelet, *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, przedmow opatrzył L. Kołakowski, Warsza-
wa 1961, Czytelnik, s. 14-15.

¹³ Tam e, s. 85.

miął związek z wyodrębnieniem dobrej (białej) i złej (czarnej) magii. Poczynając, stwierdza Bovenschen, wyróżnienie to wynikało z zastosowania dwojakiego rodzaju mocy rodzin leczniczych, następnie, w czasach chrześcijańskich, zostało przeniesione na dualizm etyczny i wtedy czarownica nabrała cech jednoznacznie negatywnych, stała się uosobieniem zła i szatana, podczas gdy biegun jasny, pozytywny zajmowała Matka Boska¹⁴. I Michelet, i feministycznie zorientowana Bovenschen podkreślają, że negatywne nacechowanie czarownic ma charakter nawyku kulturowego, który przysłonił pierwotne znaczenie czarownicy jako kobiety posiadającej umiejętność leczenia chorób i obdarzonej wiedzą. Określenie „czarownica” było synonimem wiedzy, w pozytywnym, pierwotnym rozumieniu tego słowa jako „tej, która ma wiedzę”¹⁵. Tak klasyfikowana jako magiczna wiedza, a wraz z nią moc – Michelet ujmując esencjonalnie. Stwierdza mianowicie: [kobiety]

[...] są czarownicami z natury. [...] Jest to talent właściwy kobiecie, zgodny z jej temperamentem. Rodzi się ona wórką. [...] Mężczyzna poluje i walczy, kobieta wysila umysł, imaginację, rodzi sny i bogów¹⁶.

Czarownica - czytamy dalej:

[...] obdarzona jest dwoma talentami. Pierwszy z nich to *iluminizm*, *wieszczą szal*, który zalega nie od stopnia nasilenia jest poezją, jasnowidzeniem, przenikliwością, wymownością i chytą, zwłaszcza za umiejętność ci uwierzenia we wszystkie własne zmyślenia. Talent nieznaný czarownikowi-mężczyźnie. Nic by się nie rozpoczęło od niego. Z tego daru wypływa inny, wspaniała moc *samoistnego poczęcia*, samorództwo (*parthenogenesis*), którą nasi fizjologowie rozpoznają obecnie u samic wielu gatunków w dziedzinie płodności cielesnej, a która jest nie mniej pewna w sprawach ducha¹⁷.

Czarownica/wiedza ma posiadałaby więc również dar bliski umiejętnościom konfabulacji i fikcjonalizacji: to dar wizji, w której „ucieleśnia się” nierealne; moc kreacji. W tym bymoby sensie „czarownica” – jak mówi Michelet – stwarza życie¹⁸. Zasadniczo odniemy na równie do babci Davidovicovej, która w jakim sensie „wieszczą” i „stwarza” swój wnuczek. Przekazuje jej przy tym swoją wiedzę – jest „wiedzą”, która wie” i to w dodatku, jak czytamy, wie wszystko: „Babka Davidovicová je vědma, ona vědechno vi, věděla to u dávno před tím, než se to stalo [...], Pd, s. 170. Owo „wszystko” zwraca tutaj szczególnie uwagę.

U Micheleta źródło wiedzy czarownic stanowi tradycja przekazywana przez kobiety z pokolenia na pokolenie. „Kobieco” magii polega na silnym związku

¹⁴ S. Bovenschen, *Aktualna bosorka, historická bosorka a mytus bosorky*, prel. A. Bouch, „Aspekt” 1994, t. 1, s. 13.

¹⁵ W. Eichelberger, *Kobieta bez winy i wstydu*, Warszawa 1997, Wydawnictwo Do, s. 39.

¹⁶ J. Michelet, *Czarownica*, dz.cyt., s. 13.

¹⁷ Tamże, s. 18-19.

¹⁸ Tamże, s. 14.

z natur , co badacz sygnalizuje metaforycznie, przez wskazanie oryginalnej drogi przekazu:

One [zwierz ta - dop. A. C.J do niej mówi ; wiemy o czym. Przypominaj słowa wypowiedziane niegdy przez matk , babk , słowa dawne, które przez wieki w drodze od kobiety do kobiety¹⁹.

Z refleksji Micheleta i Bovenschen wynika, że wiedza ta dotyczy przede wszystkim posłuszeństwa wobec praw i rytmów przyrody, obejmuje znajomość naturalnej mocy roślin, ich pozytywnego i negatywnego oddziaływania na człowieka, a także znajomość samej natury ludzkiej. Wyływająca z najbardziej pierwotnych ródzeli, wsparta ludzkością, zawiera w sobie zarówno pierwiastek magiczny, irracjonalny, jak i empiryczny, stojący u podstaw poznania naukowego. Paracelsus, przypomina Bovenschen, pisał o starej księżce, utrzymywał, że to, co wie, zawdzięcza „czarownicom i pasterzom”²⁰. Nie zmienia to jednak faktu, że wiedza owa posiada status naiwnej i prostej, nierzadko wręcz prymitywnej. I po to właśnie, od swych początków poznawczo i kulturowo zdegradowanej tradycji sięga w *Podoboj* Hodrova, przybliżając ją w formie wariacji i - nieco przekornie - poddając kolejnym, w określony sposób sfunkcjonalizowanym, dewaluacjom.

Jest to bowiem przede wszystkim kobieca tradycja posłuszeństwa. Przekazywane pokoleniowo młodej kobiecie przez starą posłuszeństwo dotyczy tym razem praw rzeczywistości i wyimaginowanej oraz praw pamięci, która, zniekształcona, powraca wyłącznie w postaci fragmentarycznej i domniemanej. To samo Alice, ustalona niejednoznacznie, zostaje tym samym poddana ograniczeniu i pozbawiona indywidualności. Jawi się jako hipoteza i gra interpretacji. Najważniejszymi atrybutami stają się, przeniesione z babci na wnuczkę, uległość, podporządkowanie, bierność. Moemy je uznać za dominanty osobowościowe, które w tym przypadku opisują psychologiczny stan niedojrzałości i nie wiadomo ci. One również, jako cechy ludzkie, w pewien sposób urealniają Alice, a jednocześnie nie wychodzą poza charakterystykę osoby i stają się cechami postaci powieściowej. Bezkonfliktowe i zgodne poddanie się Alice wymogom babcinej interpretacji symbolizowane w ten sposób tradycyjnie „uległość i podporządkowanie” postaci literackiej, która zachowuje się zgodnie z pomysłem jej wszechwładnego kreatora - autora czy narratora - nawet wtedy, gdy jej działanie przeczy wszelkiej logice. W tej perspektywie tak postaci babci, jak również babcia, podporządkowana obowiązującym w powieści regułom i posłuszeństwu je respektująca. Jej wszechwładza i wszechwiedza zostają tym samym w powieści sposób zdyskredytowane, a ona sama ograniczona do roli konserwatywnej strażniczki odwiecznego porządku, „starych tradycji, obyczajów i normy”²¹. W rzeczywistości tak pojęta „wiedza pełna” w sposób niezamierzo-

¹⁹ Tamże, s. 41—42.

²⁰ S. Bovenschen, *Aktualna bosorka...*, dz.cyt., s. 13.

²¹ *Jestem po prostu starą kobietą...*, dz.cyt., s. 13. Wypowiedź Kazimierza Szczuki.

ny, paradoksalnie, prowadzi do relatywizacji, dezintegracji i redukcji to samości, czyli daje obraz świata bez żadnej naturalnej konsekwencji podjęcia wiadomego ograniczenia poznawczych i czyni tego z tej wiadomości zasad²². Można uznać za niejawną formę refleksji teoretycznej opartej na polemice z kreacją postaci literackiej w perspektywie wszechwiedzy, z tradycyjnym sposobem jej modelowania i ustalonymi powieściowymi chwytami. W kontekście ewolucji technik powieściowych refleksja ta odpowiada – jak podkreśla Markiewicz – eliminacji narratora wszechwiedzącego²³, natomiast myślowym elementem dystynktywnym rysujących się tu dwóch stanowisk będzie przede wszystkim stan wiadomości.

Pełniąc swoją rolę, babcia wiści wnuczek w strefie, która nie należy ani do życia, ani do śmierci, w strefie „pomiędzy”. Korzystając ze wskazówek zawartych w powieści, Leszek Engelking porównuje ją do stanu określonego w buddyzmie jako *bar-do*. Pisz:

W samym utworze (w *Podoboj* – dop. A. C.) – stan tych jego postaci, które przeszły przez bramę śmierci, porównany jest, a nawet wręcz utożsamiony ze stanem w drugiego w tybetańskim *bar-do*. Jak pisze polski tłumacz *Tybetańskiej księgi umarłych*, Ireneusz Kania: „Tybetańskie słowo *bar-do* (lub *bar-ma-dó*) oznacza „to, co jest między dwoma”, „przestrzeń po drodze” i w literaturze tybetańskiego buddyzmu pełni funkcję odpowiednika sanskryckiego *antarabhawa*, dosłownie „międzybycie”. Termin ten oznacza sytuację kogoś, kto rozstał się z tym światem, a nie wszedł jeszcze w nową formę istnienia; stoi przed nim otworem sześciu sfer samsary, ale tak nie może liwo ostatecznego uwolnienia się od kołowrotu egzystencji – czyli może liwo nirwany²⁴.

W *Podoboj* aluzja umiłowiająca takie odniesienie pojawia się w związku z postaciami. Wiedza o efekcie lektury tekstów ezoterycznych o *bar-do*, przypisana zostaje panu Hergesellowi. To nadal wiedza tajemna, oparta na przesłankach irracjonalnych, jednak dużo bardziej profesjonalna, pochodząca dodatkowo z czytanych przez erudyta uczonych ksiąg, nie zaś z przekazu ustnego starej kobiety:

Herr Hergesell, który kdysi studoval tibetské knihy mrtvých, patří k vedoucím, k těm, kteří kdý se po smrti ocitnou v bardu, jak se tento přechodný stav v tibetštině nazývá, znají velmi dobré meze své posmrtné duchovní existence, zakouejí plně její bídu a neopájejí se žádnou lichou nadějí na nějaké příznivé nové vtělení (Pd, s. 154).

Stan *bar-do* w buddyzmie symbolizuje nie wiadomość i niedojrzałość, które uniemożliwiają przerwanie uciłowici cyklu karmicznego i wymagają przepracowania jego określonych aspektów. Podobne znaczenie wnosi porównanie stanu, w którym znajduje się Alice, do bańowego snu poprzedzającego dojrzenie dziewczyny. Porównanie takie umiłowia wielokrotnie już przywoły-

²² Por. H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, dz.cyt., s. 148-149.

²³ Tamże, s. 148.

²⁴ L. Engelking, *Postowie [w:] D. Iłodrova, Pod dwiema postaciami*, dz.cyt., s. 123.

wana pierwsza scena utworu: inicjuj ca *Podoboji* sytuacja w komorze mo e by odczytana jako powtórzenie innej, znanej z wi kszoci wersji ba ni o *pi cej Królownie*. Pisz o niej Bruno Bettelheim:

Wkraczaj c w wiek dojrzewania dziewczyna zaczyna bada dziedziny ycia uprzednio jej niedost pne, co symbolizuje wej cie do ukrytego pokoju, w którym prz dzie stara kobieta. Ujrawszy, e stara kobieta prz dzie, dziewczynka pyta „Co to jest, co tak wesoło skacze?”²⁵.

Tak e w tym przypadku spełnia si narzucony ogólnie, pozostaj cy w mocy magii los: ukłucie wrzecionem powoduje zapadnięcie w długi sen. Sen ten nast puje, jak twierdzi Bettelheim, po okresie dzieci stwa i jest to

po prostu czas spokojnego dorastania, z którego młoda dziewczyna czy młody chłopiec budzi si dojrzały i gotowy do poć czenia z partnerem płci przeciwnej. Naley zwróci uwag , e w ba niach zwi zek ten obejmuje w równej mierze spełnienie seksualne, zestrojenie osobowo ci i harmoni duchow ²⁶.

Letargiczna bierno , jak ów stan okre la Bettelheim, jest równie symbolem „narcystycznej izolacji”, umo liwiaj c nieustanne przegl danie si w zwierciadle wiecznej młodo ci i wyra aj c niech przed obowi zkiem dorosło ci; jest ucieczk w egzystencj blisk mierci (mo na powiedzie , e jest to sytuacja charakterystyczna dla całego wiata *Podoboji*):

Długi sen pi knej dziewczyny - królowny nie ki - w szklanej trumnie, pi cej Królowny spoczywaj c na łó ku - niesie w sobie tak e inne znaczenia. Marzenie dorastaj cej istoty ludzkiej, aby by wiecznie młod i nigdy si nie zestarze - to wła nie sen. Zamienienie pierwotnej tre ci przekle stwa w [...] ba ni, gro cego mierci w młodym wieku - na długi sen sugeruje, e oba stany s sobie w pewien sposób pokrewne. Je li nie zechcemy zmienia si , rozwija , czeka nas sen podobny do mierci²⁸ .

Zarówno przekle stwo rzucone przez zazdrośn wró k , jak i do wiadzenie przekazane dziewczynie w tajemniczej komnacie, pochodz od kobiet. W drugim przypadku „dawc ” jest wła nie stara kobieta, symbolizuj ca by mo e t , przekazuj c naznaczon fatalizmem przeznaczenia wiedz : „Wreszcie w ba ni wyroczne zdarzenie zachodzi przy spotkaniu ze star kobiet , a nie m czyzn ; według Biblii przekle stwo rodzicielstwa ma przechodzi u kobiet z pokolenia na pokolenie”²⁷ . W takim kontek cie babcia Davidovicová odgrywałaby w *Podoboji* podwójn rol : złej wró ki i kobiety, dzi ki której spełnia si los. Biernie poddaj ca si przeznaczeniu, sama b d ca jego narz dzie, „usypia” Alice i umieszcza j w kr gu powtórzenia i trwaniu w nie wiadomo ci. Stan ten wydaje si w przypadku Alice najistotniejszy. Podkre la go odniesienie do sytuacji

²⁵ B. Bettelheim, *Cudowne i po yteczne*, dz.cyt., t. 2., s. 125.

²⁶ Tam e, s. 124.

²⁷ Tam e, s. 127.

²⁸ Tam e, s. 126.

i tre ci ba niowych, a wi c materiału traktowanego, na co zwracaj uwag teorie Junga i Bettelheima, jako zbiór symbolicznych kodów nie wiadomo ci. Jemu równie słuszy by miało zapomnienie: samobójcza mierzdowska dziewczyny jako niezgoda na pój cie do transportu i poddanie si obiektywnej rzeczywistości jest samodzielnie dokonany wyborem, ma wi c charakter wiadomego aktu, co w wyra ny sposób kłóci si z charakterystycznym dla powtórzenia wzorem postaci pasywnej, zależnej od innych.

Tre powtórzenia, zawieraj ca, przypomnijmy, „to, co w yciu najwa niejsze”, zostaje w zasadzie ustalona przez dziewczyn , od pocztu jednak towarzyszy temu postawa niedowierzania i rezygnacji, odzwierciedlaj ca bierno bohaterki. Ogłoszona mianowicie przez babci gotowo narzeczonego do o wiadczyń nie pokrywa si z tym, czego Alice do wiadczała w rzeczywistości ci przed mierci :

Krom toho si Alice nebyla jista, jestli si ji chce Pavel Santner vzit, nebyl z tech, kteri by mysleli na eneni, nemyslel na to ani tehdy, kdy Alici pred odjezdem dr el v naru i, prala si to ona, ne on [...] (Pd, s. 8).

O ile jednak obecność dziadka wymagała jedynie biernego zaakceptowania, o tyle wyjaśnienie babci dotyczącej Pavla Santnera wymusza prawie natychmiastową reakcję ze strony Alice i powoduje jej - jakkolwiek ograniczone - działanie: od tej chwili dziewczyna nieustannie „bloudi mestem a hleda sveho mila ka” (Pd, s. 81). Powtórzenie, odsyłając do ycia przed mierci , wydaje si wyznacza rodzaj rzeczywistego odniesienia. Z jego tre ci wynika, e najwa niejszą kwestię w yciu Alice było oczekiwanie narzeczonego, które, zmienione w poszukiwanie, po mierci nabiera pozorów aktywności. Zdziwienie Alice wywołane informacją o przyjeździe Pavla i jego o wiadczyń oraz towarzyszący mu wspomnienia wiadczy o tym, i relacja z narzeczoną nie była pozbawiona dyskomfortu, związanego, jak wynika z reakcji Alice, z niskim poczuciem wartości młodej dziewczyny i brakiem wiary w możliwość otrzymania miłości od m czyzny („prala si to ona, ne on”; „nevedela, jestli se mu vubec lfbila, neni nijak hezka” Pd, s. 8). Zarówno w kontekście myślenia karmicznego, według którego powtarzane s te elementy ycia, których, jak twierdzi buddy ci, nie zrozumieli my, jak ba niowego, gdzie sen jest ucieczką od dojrzałości, Alice byłby dany do przepracowania wzorcowi związany z nieu wiadomym i nieprzeżyty w pełni do wiadczeniem. Z uwagi na młody wiek dziewczyny nie dziwi, e b dzie to problem pierwszej miłości i relacji z m czyzną. Nieco ironicznie ilustruje on wyimaginowany dziewczęcy cel, pierwszą yciową iluzję. Opowieść o dziewczynie zostaje tym samym skonstruowana wokół tematu miłosnej t sknoty za ukochanym - uniwersalnego, a zarazem należącego do kulturowego peryferium. Jest to zarazem kulturowy stereotyp, który umie ci mo na w obszarze mimetyzmu ontologicznego²⁹.

²⁹ Zdaniem Zofii Mitosek, w obliczu kryzysu teorii *mimesis*, bezpieczniej jest mówić nie tyle o naładowaniu rzeczywistości, ile o naładowaniu jej „kulturowych surogatów: tekstów [...]”

O tym, że to tradycja kobieca, przez dła ponownie babcia, która, czyni c to, co musi i co stanowi konieczno , ofiarowuje wnuczce do wiadczenie własnego ycia. Dziadkowie po mierci podtrzymuj tradycyjny wzorec niezbyt udanego ycia. Dziadkowie po mierci podtrzymuj tradycyjny wzorec niezbyt udanego ycia. Dziadkowie po mierci podtrzymuj tradycyjny wzorec niezbyt udanego ycia. Sytuacja ta została przedstawiona w formie naiwnej i groteskowo-komicznej zarazem: dziadek, cyniczny i nieczuły w stosunku do ony, nieustannie grozi, że odejdzie do kochanki, natomiast babcia, pogodzona i zrezygnowana, yje w nieustannym l ku przed opuszczeniem przez m a. Jedyn zmian w nowym yciu dziadków jest niew tpliwe zawieszenie gro by, która w powie ciowej komorze pełni rol szanta u. Ma on zreszt ogromn moc i wi zi babci w uzale niaj cej j czynno ci pilnowania m a, co całej sytuacji nadaje wymiar farsy:

D de ek Davidovi dokonce vysloví prani, jestli by se nemohl podívat ven, jen docela mali ko, a pokou i se postavit na vratké nohy. Ale babi ka DavidoviCová vidí v dédeckové pfání jen záminku. Nejspi se chce podívat, jestli tam někde není paňí SoSková, kdepak, babi ka d de ka k okynku nepustí. D de ka Davidovice to mrzí a za trest na babi ku po dva dny nepromluví (Pd, s. 90).

Z tak ugruntowanego posłusze stwa wywodzi si powtarzana przez babci zasada, której tradycjonalizm na poziomie wypowiedzi j zykowej wyra a si w formie ludowej m dro ci: „Právě tak to prece musí být, porád vsechno doko- ěla”. (Pd, s. 171). Wpływaj cy z niej fatalizm, wzmocniony prost , respektuj c prawa lepego przeznaczenia wiar , ma swoje ródło w pesymistycznym do- wiadczeniu „ydowskiego losu” („Ale kdy má být někdo obětován, je to v - dycky id, i kdyby s tím nernel nic spoje n ho, tak je to”, Pd, s. 91) oraz w równie pesymistycznym do wiadczeniu zwi zanym z rozczarowaniem mał- e stwem. Moment deziluzji, odebrany jako bolesny cios, utrwalił w babci przekonanie o konieczno ci znoszenia trudów ycia i płonno ci wszelkich na- dziei (form jego wyrazu jest ludowe przysłowie: jarní tráva, mamá sláva”, Pd, 70). T sknota za minionymi „lepszymi czasami”, potwierdzaj ca prze yte w przeszło ci rozczarowanie, musi pozosta w sferze marze . Ilustracj tego niech b dzie jeden z fragmentów powie ci:

Babi ka Davidovi ova se chvílemi nechá tak unést svou pfedstavivost, e li i, ja- ké to bud , a nebudou muset ít jen v komor (trochu se toho ov em boji, proto e venku íha pani Soáková, aby babi ce d de ka uloupila). Vyjdou zase ven a pūjdou se projít tfeba na Hagibor, ne, na Hagibor ne, na ten má d de ek moc oáklivé vz- pomínky. Jisté pak vsechno bud jako dřív, kdy jeáté byli mladí a d de ek babi ku miloval a nechodil k paňí Soákové, proto e v Benjaminové království adna pani o- áková nebude (Pd, s. 91).

fenomenów, które (ludzie) sami wytworzyli w toku długotrwałej interakcji”. Do fenomenów tych zalicza Mitosek: mow , mit, podanie i stereotyp. Jest to wi c odmiana mimetyzmu nazwana przez Mitosek „mimetyzmem ontologicznym”. Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*, „Pami tnik Literacki” 1988, z. 3, s. 83-84.

Z do wiadcz e tych wywodz si inne, przelane na wnuczk i odzwiercie-
dlaj ce brak wiary w mo liwo jakiegokolwiek odmiany losu, bez wzgl du na
zewn trzne okoliczno ci:

Jen e kdyby valka nebyla a Pavel Santner pfi el po adat o Alicinu ruku a pak by
byla svatba a potom by se opravdu narodil Ben a po nem jeSt dal i d ti, vyslo by
mo na nastejno. Alice by byla zrovna tak znavena jako z tech vecnych cest na i-
kov a Pavel Santner by se do jejího klina vracel zrovna tak zemdeny svetem, stejne
by oba zestarli a Alice by zo kliv la. A je te by se Alice mo na do kala toho, e by
si Pavel Satner na el n jakou pani o kovou jako kdysi d de ek Davidovi , ur ite by
si n jakou na el (Pd, s. 90).

Wszelkie upomnienia babci zmierzaj ce do tego, by Alice zaprzestala po-
szukiwa Pavla, mo na tym samym uzna za nawykowe, czynione bez przeko-
nania, natomiast obaw dziewczyny przed utrat urody, a wraz z ni miło ci
narzeczonego, ł czy wypadu jedynie z przekazywanym jej przez dziadków
wzorem relacji mał e skiej i okre lonej przez ni sytuacji kobiety („[...] a a
bud stara, bud oskliva jako babi ka Davidovicova [...]”, Pd, s. 8). Mo na wi c
uzna , e posta babci w *Podoboji* symbolizuje nieszcz liwe mał e stwo
i zwi zan z nim tradycijn , biern i zachowawcz postaw uniemo liwiaj c
dokonanie zmiany. Babcia wydaje si posluszn wyrazicielk wymogów
kształtuj cych ycie XIX-wiecznej kobiety i - powie ci. Jej wiedza i przekaz
byłyby wariantem owego biblijnego „przekle stwa rodzicielstwa”, o którym
mówi Bettelheim, a jej główn domen - podtrzymywanie iluzji.

Dla Alice potrzeba poszukiwania Pavla staje si stopniowo coraz trudniejsza
do opanowania i wzmacnia intensywno powtarzania. Jawi si ono jako niepo-
wstrzymane i przybiera posta - posługuj c si j zykiem psychologii - obsesyj-
no-kompulsyjn . Alice bowiem wpada w rodzaj przymusu wynikaj cego z l ku
przed rozmini ciem si z ukochanym:

[...] nato Alici, kterou zastihnout je velmi te ko, proto e se temer stale pohybuje
mezi domem a i kovskym vrchem Sibení akem. Alice tam chodi naproti Pavlu
Santnerovi, je toti pfesvediena, e kdyby se Pavel Santner vrátil, vedly by jeho
první kroky tam, na místo, kam spolu chodivali cestou z reality. Jen e kdy Alice vy-
stoupí a na samý vrch [...] dostane v dycky strach, aby se s Pavlem Santnerem ne-
minula. Co kdy el Pavel Santner za ní domu [...]. A spechala zase z Sibení aku
nazpatek, b ela kolem ol anskeho rybní ka a kolem kapie svateho Rocha a b ela
i do kopce podél hřbitovní zdi, a se cela zadýchala. [...] Proto byla Alice stále na
cestach, v komor nem lá Stani (Pd, s. 71).

To groteskowe w istocie zachowanie wskazuje, e ponownie mamy do czy-
nienia z form złudzenia, które wi zi Alice w niepodlegaj cej zmianie sytu-
acji³⁰. Innym przykładem uwi zienia w iluzji jest koniecznie przemierzania

³⁰ „[...] kompulsja, czyli powtarzaj ce si przymusowe czynno ci, [...] które chory wykonuje
w celu zapobie enia zmianie sytuacji [...]”, R. Meyer, *Psychopatologia*, przeł. P. Holas, M. Pał-
czewska, Gda sk 2003, Gda skie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 72.

pieszo stałej trasy mi dzy domem a wzgórzem ibeni ak, bez wykorzystania umiej tno ci latania:

Divi nechape, e si Alice cesty schvaln nezkracuje, ovsem ze by mohla beze v i namahy preletet z okna rovnou na kopec, dokonce by tam ani nemusela let t, proto e ona dobre vi, e Pavel Santner tam neni a je te n jakou dobu nebude. Alice **musi prosoupat sedmery botky** (podkr. - A. C), ne zase uvidi sveho mila ka (Pd, s. 74).

Działanie postaci staje si w tym momencie „obowi zkiem fabularnym”, zwi zany z przestrzeganiem schematu próby, według teorii Włodzimierza Proppa, jednego z elementów bajkowej fabuły³. Konstrukcja to samo ci Alice b dzie si w tym przypadku opiera na wypełnianiu funkcji charakterystycznych dla schematu bajki. W tym uj ciu atrybuty² Alice, wskazuj ce na jej indywidualno , trac swoje znaczenie w stosunku do funkcji pełnionych przez bohaterk w „bajkowym” wariacie fabularnym *Podoboji*. W bajkach bowiem, mówi Propp, „zmieniaj si nazwy, a wraz z nimi atrybuty, osób działaj cych, ale nie zmieniaj si ich działania, czyli funkcje. St d wniosek, e bajka niejednokrotnie przypisuje jednakowe działania ró nym bohaterom”³¹. Posta Alice zostaje wi c podporz dkowana schematowi fabularnemu i potraktowana instrumentalnie.

„Prawdziwa” historia Alice Davidovicovej, której centralny moment stanowi samobójstwo w przeddzie wyznaczonego terminu transportu, pozostaje, jak wynika ze wspomnie pani Hergesell, w pami ci mieszka ców olsza skiego domu i z czasem funkcjonowa zaczyna jako wersja legendy o Białej Damie. W legendzie tej kontekst mierci dziewczyny podlega jednak nieustannym zmianom, w wyniku czego powstaj jej kolejne mo liwe warianty, a po stwierdzenie „Było to tak, ale mo na to było trochu jinak” (Pd, s. 74). Mamy wi c do czynienia z sygnałami o domniemanym, hipotetycznym kształcie przedstawianego wiata, daj cymi wiadectwo zawodnej pami ci i relatywizuj cymi powieciowe zdarzenia. Dochodzi wi c nie tylko do deformacji zako czenia historii o Alice przez modyfikacj tre ci powtórzenia. Gra z zako czeniem poszerzona zostaje o rozwa ania nad innym mo liwym zwie czeniem jej losów, pozostaj cym w sferze narratorskich rozwa a . Pojawia si ono w powi zaniu Alice z inn powieciow postaci Sipkovym Jur .

Sipkovy Jura, syn dozorcypka, domowego szpiega i donosiciela, postaci jednoznacznie negatywnej, przez gr znacze , zostaje wpisany w intertekstualn przestrze ba niow : noszone przez niego nazwisko - ipek - pojawiaj ce si w dookre laj cej imi formie przymiotnikowej (Sipkovy Jura) ł czy t posta z postaci Sipkovej Ru enki, czeskiego odpowiednika pi cej Królowny. Dodajmy, e taka konstrukcja imienia bohatera jest w *Podoboji* zjawiskiem odosobnionym. W przypadku innych postaci, nosz cych „zwyčajne” imiona

³¹ V. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976, Ksi ka i Wiedza, s. 152.

³² Przez atrybut Propp rozumie „całokształt wszystkich cech zewn trznych postaci: wiek, ple , status społeczny, wygl d zewn trzny, jej cechy szczególne itd.”, tam e, s. 157.

³³ Tam e, s. 57.

i nazwiska, stosowany jest pewien chwyt, zbliżający je do postaci bajkowych już na tym podstawowym poziomie: każda dorazowo ich imiona podawane są wraz z nazwiskiem (dzieje się tak w całej trylogii), co sprawia, że przestają pełnić funkcję indywidualizującą tego miana własnego i rodowego i stają się nazwami własnymi bohatera w typie bajkowego Czerwonego Kapturka, Księżniczki Królowej czy Królowej nie ksi. Bliskie bajkowej zasadzie są te konstrukcje imienne, które składają się z pisanej małą literą nazwy osobowej podawanej konsekwentnie wraz z nazwiskiem (babcia Davidovicová, deda ek Davidovi , správce ipek). W każdym z wymienionych przypadków powtarzanie nazw imiennych w całości zmniejsza efekt realności postaci, natomiast elementy, które określają ją jako „rzeczywiste” (imię i nazwisko, zapis nazw osobowych odpowiadający ich funkcji nazw pospolitych), wracając realności ją podtrzymują. Jeszcze innym zabiegiem odrealniającym powieściowe postaci i sytuację jest w przestrzeni bajkowo-bajkowej jest fonetyczne podobieństwo imion występujących w każdym z wariantów pary „straników”: Mortiera i Sangliera, Bruny i Rubea oraz Roha i Boha. Można powiedzieć, że imionom tym konstruowanym na zasadzie glosolalii i echolalii, dodatkowo – co widać na przykładzie ostatniej z wymienionych par – towarzyszą „dziecięce” formy zdrobniające, łagodzące, a nawet zawieszające „groźne” przesłanie tych postaci w powieści.

„Zakl ty do podoby ve neho ditete” Jura, „miski” wariant Księżniczki Królowej, jest jednocześnie powtórzeniem bajkowej postaci Piotrusia Pana. Tak jest w tym przypadku powtórzenie pojawia się w formie odwróconej, ponieważ przyczyny niedojrzałości Jury mają w *Podobojí* wymiar tragiczny. Ten intertekstualny sposób modelowania postaci podkreśla jej fikcyjny status i relatywizuje to samo. Przestrzeń bajkowa wzmocniona zostaje sygnałem rzuconego na Jurę zaklęcia. Prowadzi ono do unieruchomienia postaci w określonym obszarze działań i uwypukla jej bierność oraz zależność – od kreacyjnych działań autorsko-narratorskich, a zarazem od losu. Narratorskie komentarze z tym związane można potraktować natomiast jako informacje o wydźwięku antyiluzyjnym, np.: „Nebof pohovka je misto, které bylo Jurovi, ve nemu diteti, v tomto svete vyhrazeno” (Pd, s. 58). Znowu więc mamy do czynienia z odbywającą się gra na płaszczyźnie nie iluzji-antyiluzji, ponownie te składowe tej relacji pojawiają się w powieści jednocześnie nie, w tym samym chwycie czy informacji.

Sen Jury, podobnie jak to się dzieje w bajkach, ma wymiar symboliczny. To, ponownie, forma ucieczki przed dorosłością, której negatywny wzór tworzy tu ojciec. Dużo wyraźniejszy jest wspomniany wyżej aspekt narcystyczny, który odnosić można do wszystkich powieściowych bohaterów, „zatrzymanych” w otępieniu powtórzeniu i przeglądającym się biernie w swojej przeszłości. W przypadku Jury, aspekt ten uwyraźniony zostaje w motywie obserwowania odbicia własnej twarzy w barowym blacie i witrynie apteki:

Otali i proto, že se mu libf pozorovat vlastní matný obraz v leské desce pultu (Pd, s. 28);

Najednou si Jura poví jiné svého obrazu ve skle (Pd, s. 58).

Jest to, jak widać, odbicie niewyraźne, zamazane, co odzwierciedla problemy bohatera z to samo ci. W bajkowym wtku Jury pojawia się odniesienie do określonego konfliktu osobowo ci. W powieści dochodzi do jego rozwiązania: Jura, jak podejrzewaj mieszka ci domu, zabija ojca, po czym zaczyna go nalaadować :

Hle, ipekovy Jura, ode v piast' mysi barvy, kra i sam do hospody k Bubenikovi. [...] A vSichni se podivuji: Jak to, e Sipkovy Jura, který byl piece akiet do podoby vecneho ditete, tu ted' pije docela sam? Snad je to tim plast m, v nem chodil spravce ipek prikkladat do kotle. [...] Snad ten, kdo si oblekne tenhle piast', je razem dospely a zaujme místo, které se uprazdnilo. [...] Proces Jurovy individuace je u konce (Pd, s. 158-159).

Obecne w cytowanym fragmencie nawiązanie do terminologii Junga (*individuace*) podkreśla psychologiczny wymiar procesu dojrzewania Jury, a zarazem nadaje tej postaci cechy osobowe. Ujawniona w wtku płaszczyzna kompleksu psychologicznego również sytuuje bohatera w obszarze nie wiadomo ci, czemu, jak pami tamy, towarzyszy lokalizacja w przestrzeni parteru, najniższej części domu, zastępuje tu piwnicę: „W piwnicy wpuszczonej w ciemność - twierdzi psychoanalityczka Ruth Ammann - znajduje się królestwo nie wiadomo ci [...]”³⁴. Doprowadzenie historii Jury do końca innego niż mier oraz jawne zakończenie procesu indywiduacji jest w *Podobojí* wyjściem; wiat tej powieści to przede wszystkim wiat nie wiadomo ci. Symbol zarówno stanu psychologicznego bohaterów, jak i ich powieściowego statusu. Proces dojrzewania Jury i forma jego dorostu ci ulegają jednak istotnemu zniekształceniu: zabójstwo ojca i przejście jego roli nie uwalnia bohatera od psychologicznego wizenia własnych kompleksów i prowadzi do powtórzenia negatywnego wzoru. Ponownie więc konstytuuje się przestrzeń niezmiennych działań i zachowań, które uznajemy za metonimię sytuacji wizenia. Inicjacja Jury niewiele ma wspólnego z duchowymi przemianami, zmienia się natomiast fikcyjny status postaci: „bajkowego” chłopczyka zastępuje bohater o realistycznym wizerunku, reprezentujący konkretny typ osobowo ci z wyrazistymi cechami psychologicznymi.

Jeszcze przed zamordowaniem ojca, Jura podejmuje próbę przełamania konfliktu i w tym celu wdraża pewne działania: opuszcza na chwilę mieszkanie, zakochuje się w Alice, ledzi jej i jest o nią zazdrosny. Sytuacja ta w fabule bajkowej wydaje się odpowiadać przekroczeniu granic i złamaniu zakazu³⁵, a zarazem ponownie przenosi bohatera w sferę „ludzką”, dla której charakterystyczne stają się silne emocje:

Kdyby byl Jura na pohovce zusal, nikdy by neuvidel Alici Davidovi ovou okynkem do chodby, nikdy by nepil Bubenikovu vodu, zivou vodu, nikdy by nebral el ruku v Alicine tuclu. Kdyby byl z pohovky nevstal, nespatri l by nikdy ani vlastni ob-

³⁴ R. Ammann, *Dom w snach. O przestrzeni duszy*, przeł. R. Reszke [w:] *Sen jako drogowskaz...*, dz.cyt., s. 183.

³⁵ Por. V. Propp, *Morfologia bajki*, dz.cyt., s. 68-70.

raz [...]. Z tóch neblahych vyletu (a ma na nich i Alice vinu) vzesla Jurova laska a za f, touha a samolibost, zarlivost a litost, stesk a nostalgie. V dyf kdyby se ipk-ovy Jura nebyl vypravil z pohovky do sv ta, nikdy by ani nepovstal proti sv tu se pendlikem v ruce (Pd, 58-59).

Epizod ten nabiera znaczenia jako próba o ywienia przez uczucia, przebiegaj ca w płaszczy nie psychologicznej i nios ca nadziej na pozytywn transformacj wewn trzn . W wtku Jury pragnienie wyj cia z zakl tego kr gu symbolizuje równie przejt z bajek motyw ywej wody - w *Podoboji* zastpuje j woda sodowa, która pełni tu rol rodka magicznego zdejmuj cego rzucony na bohatera czar³⁶. Próba ma w powie ci posta realistyczn , zwi zana z mskim aspektem osobowo ci bohatera, co dyskretnie sytuuje jego „o ywienie” w kontek cie dojrzalo ci seksualnej. Ko czy si jednak niepowodzeniem: Jura, ujrzawszy ukochan z narzeczonym, m ci si , wbijaj c igl w jej ukryt w mufce r k ³⁷. To sytuacja hipotetyczna, zwi zana z domniemaniem dodatkowych okoliczno ci mierci dziewczyny: „A co kdy Alice Davidovicova zemrela u tehdy, kdy se ji pendlik zabodl do ruky, co kdy ji Sipkovy Jura zacaroval za trest, e dala stud nest Pavlu Santnerovi?” (Pd s, 29). Dopiero w wyniku ukłucia i zadziałania trucizny Alice popełnia - w obowi zuj cych z narratorskiej perspektywy okoliczno ciach - samobójstwo:

Alici se pak zmenil pred o ima cely svet. Nestalo se to ovsem hned, ale za nejakou dobu, kdy Sipkovy jed pronikl do celeho tela. Vesla pak jednou do komory a v komor byl dede ek Davidovi , vstal toho dne s mrtvych, a Alice uvefila, e pfijde Pavel Santner, a koli predtim ved la zcela jiste, e odjel s transportem. [...] A potom se Alice rozhodla, e pujde naproti Pavlu Santnerovi, dilavala to i jindy [...] Jen e tehdy ne la jako obvykle - po schodech a potom po ceste podel hrbitova -, ale vykrocila z okna, tak byla nedockava. [...] Jen e v tu chvili Alice nepomyslela na to, e telo pada kolmo dolu, a nedoka e prelet t silnici. A to v echno proto, e ji do ruky pichl Sipkovy trn [...] (Pd, s. 29-30).

W analizowanym wariacie zachowana zostaje samodzielno aktu Alice, ulega jednak zmianie jego przyczyna i kwalifikacje. Powi zane z odej ciem Pavla samobójstwo ulokowane zostaje w nowej przestrzeni znaczeniowej - okre la j mier z t sknoty za m czyzn , który odszedł lub który nie kocha (co ma tu znaczenie synonimiczne) - gdzie w pobli u literackiego archetypu kobiecego szale stwa - Szekspirowskiej Ofelii, której przyczyny mierci s nie-

³⁶ Tam e, s. 107-108.

³⁷ W zasadzie Jura zazdrosny jest o to, e mufk niesie Pavel. Ch kontaktu z Alice byla u niego zwi zana z pragnieniem schowania dloni w mufce, co latwo pol czy mo na z kontaktem seksualnym. Jest to zarazem aluzja do ukłucia si wrzecenem przez bohaterka ni o pi cej Królownie. Piszze Bettelheim: „Nie potrzeba wyobra ni, by w obrazie wrzecziona dopatrz y si mo liwych aluzji seksualnych”, ten e, *Cudowne i po yteczne*, dz.cyt., t. 2., s. 125.

ustannie rozważane i poddawane interpretacjom³⁸. Wykorzystując dalej tę analogię, sytuacja Alice może być nową zaniem, znowu w odwróconej formie - do romantycznego w tku Lenory i sięgającej poza grób siłą miłości³⁹. W drugiej po Pradze obsesyjnie zakochany i nieco szalony bohater *Podoboji* może na równie traktować jako „wersję” bohaterki powieści Lucie Germain *La Pleurante des rues de Prague* (dla Hodrovej - bogate źródło inspiracji), „płaczki z praskich ulic”, bliskiej się po mieście z wózkiem z lalką, którą uważa za własne dziecko. Płaczka Lucie Germain to postać nieodgadniona, jedna z „praskich tajemnic”. Pojawia się w różnych częściach miasta, ale miejscem, w którym faktycznie „istnieje” jest, tak jak w przypadku Alice, tekst. Alice pełni więc przede wszystkim funkcję intertekstualnego lub funkcyjnego wzoru postaci. Natomiast nowo odkryte, związane z Jurą przyczyny jej śmierci powodują, że historia z *Podoboji* ponownie zbliża się do konstrukcji bajkowej. Dziewczyna w stanie upięknienia wyskakuje z okna za Pavlem (analogicznie do tego, jak panna Królewna czeka na swego królewicza). Zadaną jej przez Jurę śmierć uważa należałoby za śmierć symboliczną - sen poprzedzający dojrzwienie. Jura ukarałaby Alice, czyniąc z niej wiano nie wiadomo co i tym samym - psychologicznie upodabniając do siebie. Chłopiec pełni zatem w powieści rolę posłańca przeznaczenia, bowiem za jego pośrednictwem realizuje się kłótnia, a jednocześnie jego obecność w tku Alice rozwija motyw dojrzewania emocjonalno-seksualnego, o którym w jednym z przytoczonych wyżej cytatów mówił Bettelheim. Kontekst psychologiczno-baniowy wskazuje, że proces inicjacji w trylogii zaczyna się klasycznie, od nie wiadomo co, zapowiadając nowe etapy dojrzewania i wtajemniczenia w kolejnych powieściach cyklu. Należy podkreślić również znaczenie wariantowego zakończenia, które, skorelowane z ideą otwartości, nadaje wiatu przedstawionemu form zbioru możliwości. Przeszło jest więc „ukazywana w wymiarze przypuszczenia, jako wariant lub kilka wariantów wydarzeń”³⁹, co z jednej strony potraktować można jako kolejny sygnał polemiki z zagadnieniem „wiedzy pewnej”, z drugiej, jako aluzję do formy, w jakiej powracają w pamięci minione zdarzenia oraz do ich fikcyjnego charakteru.

Jeszcze jeden aspekt powieściowej to samo co Alice związane jest z jej wyimaginowanym macierzyństwem. To kolejny rodzaj iluzji młodej dziewczyny, która pragnie miłości, a zarazem aluzja do metod jej zdobywania i utrzymy-

³⁸ Elaine Showalter przypomina o tym, powołując się na Joyce'a: „Dlaczego Ofelia popełniła samobójstwo? pyta Leopold Bloom w *Uliście* Jamesa Joyce'a”. E. Showalter, *Przedstawiaj c Ofelię : kobiety, szale stwo i zadania krytyki feministycznej*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 153.

³⁹ O w tku Lenory pisze M. Janion, *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 15-35.

⁴⁰ D. Hodrova, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 182. Postać bliskiej się po Pradze staruszki pojawia się również w eseju Hodrovej: *Mesto vidím...* O wywodzących się z niej postaciach kobiet w prozie Hodrovej i ich symbolice pisałam w artykule: *Praga magiczna. O powieściach Daniela Hodrovej*, „Opcje” 2001/2, s. 6-11.

⁴¹ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość* ..., dz.cyt., s. 132.

wania. Niemniej w tym jest jednak zainicjowany ten dialog z biblijnym archetypem Matki Boskiej. Sygnałami odsyłającymi do pierwowzoru są: sposób poczęcia syna Benjamina (w czasie upadku z okna, bez kontaktu płciowego) oraz interpretacja otoczenia - oczekiwaniem dziecku nadaje się znaczenie symboliczne, wiążąc jego narodziny z przyjściem Zbawiciela. Iluzja poczęcia wytworzona w zniekształconej pamięci Alice, łączącej upadek z okna ze spotkaniem z Pavlem oraz „mistyczne” poczęcie dziecka, to warianty tematu zwiastowania *cortceptio per aurem*, poczęcia przez usłyszane słowo⁴². Umożliwia to identyfikację z archetypem, podkreślono dodatkowo przez tytuł jednego z rozdziałów - *Neposkvrnena po eti* (Pd, s. 130). W efekcie powstaje kolejny pasywny wariant kobiecy to samo ci, podporządkowany przeznaczeniu, przypisany narzucenym z zewnątrz znaczeniom. Pozbawiona ciała Alice przyjmuje na siebie rolę matki, ale jako nie poczęła bez udziału ciała i zmysłów, Benjamin „rodzi się” w powieściowym słowie, któremu Alice się poddaje i którego nakaz posłuszenie wykonuje. Intertekstualne odniesienie oraz wywołane przez nie znaczenia dopełniają fikcyjny wymiar postaci dziewczyny.

W wdrówce Alice pojawia się moment deziluzyjny. Wiążąc się z konkretnym wydarzeniem fabularnym: po śmierci Pavla dochodzi do spotkania kochanków na wzgórzu ibenicak. Przebiega ono w wymiarze bardziej realnym niż ten, w którym odbywała swoje poszukiwania dziewczyna, dochodzi w nim bowiem do rejestracji upływu czasu oraz utraty młodości i urody obojga:

A kdy si kone ne pohlednou ti dva zblizka do oči, zjistí jak zestárlí. Pavel Santner uvidí, že je Alice oáklivá jako její babička, a Alice Davidovičová pozná z Pavlových neností, že mezi Pavla Santnera a její vstoupily jiné ženy (Pd, s. 89).

W efekcie tych rozczarowań wybucha kłótnia, w czasie której młodziżna zarzuca Alice, że ta chce utrzymać go przy sobie, szantażując cię. Brutalne oskarżenie ujawnia wspomniany wcześniej, strywalizowany, jednoznacznie sfunkcjonalizowany aspekt powieściowego macierzyństwa. Podobnie rzecz przedstawia się z perspektywy babci. Zaniepokojona naruszeniem norm obyczajowych, uważa nie kontroluje sylwetki wnuczki, szukając przy tym potwierdzenia swojej negatywnej wizji rzeczywistości („[...] před babičkou Davidovicovou, která sto zkoumá její postavu od hlavy k patě [...]”, Pd, s. 81). Ilustruje to labilność w ocenie faktów oraz ich wariantowy charakter, wyznaczony granicami marzenia (złudzenia) i różnego rodzaju ujęć „rzeczywistych”. Spotkanie z Pavlem rozwiewa na chwilę nadzieję Alice i rodzi pragnienie uwolnienia się od życia w ułudzie. W powieści bowiem umarli - ulotni i nierealni - tępni za wskrzeszeniem („kdy mrtví naopak tolik usilují o to, aby vnikli do světa živých...”, Pd, s. 70) rozumianym jako powrót do rzeczywistości, równoznacznej ze światem żywym. Dla Alice szansą na takie uwolnienie stanowi Divis Paskal,

⁴² M. Lurker, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, Znak, s. 415.

nieustannie zachcajcy dziewczyn do zaniechania poszukiwa i opuszczenia narzeczonego:

Divi chce získat Alici Davidovičovou, chce ji vyvést z komory, pruru it její bludnou pout'. A my li si, e se mu to podan, kdy Alici rozmluví její lásku k Pavlu Santnerovi. Za ne Alici sna et důvody, které dokazují, jak je Pavel Santner patny a nehodný její lásky. A jednou Divi Alici rekne: Vzdyt' tě Pavel Santner ani nikdy nemiloval, byl s tebou jen z soucitu (Pd, s. 72).

Divis podejmuje prób wyprowadzenia Alice ze wiata umarłych - koresponduj c z mityczn wypraw Orfeusza. Sytuacja powtarza si w cao ci - chłopiec odwraca si i traci dziewczyn . Gest Divisa to reakcja na zachowanie babci, która w chwili przekraczania przez Alice progu komory, przypomina wnuczce o pozostawionej mufce. Mufka, symbol ukrywania si przed wiatem, rodzaj kokonu czy maski, jest wa nym elementem powie ciowego porz dku⁴³, którego w *Podoboji* pilnuje konserwatywna babcia:

A opravdu, jednou v létě vezme Divis nic netu ici Alici v komor za ruku, kdy zrovna je Alice chvli doma, a vede ji z komory. Ale kdy je z Alici na prahu, zavolá za nimi babi ka Davidovičová, e si Alice zapomněla tucl, a Di vis se ohlédn. A jak se Divi ohlédn, Alice se mu vytrhne a b i pry , zase utíká tou svou cestou na i kov (Pd, s. 72-73)

Nie ma w tpliwo ci, e jest to porz dek babcinej iluzji, ci le przestrzegany. Jednocze nie zachowanie jej zawiera elementy bardziej „realne”: babcia odczuwa naturalny l k przed samotno ci na staro . Divis, który próbuje wyprowadzi Alice ze stanu zale no ci, jest tego wiadomy:

A Divi pak pochopi, e tucl byl jen babiěin v ýmysl, nikdy v komor adny tucl prece neviděl, a také pro by si Alice tucl musela brát, kdy je léto a jde ji jen ukázat svému otci. Babi ka Davidovičová prostě nechtěla, aby jim Divi Alice

⁴³ W obr bie trylogii, gest przeji cia mufki nawi zuje do sytuacji, któr Northrop Frye nazywa „momentem rozpoznania”. Rozpoznanie wi e si z zako czeniem dzieła, oznacza bowiem punkt, „w którym linearne napi cie zostanie rozstrzygni te i jednocz cy kształt cao ci stanie si poj cio-wo dostrzegalny. Rozpoznanie - pisze Frye - (a tak e jedno tematu przez nie ujawniona) wyra a si cz sto symbolem przez jaki przedmiot o wla ciwo ciach emblematu. [...] Niemal zawsze [...] symboliczne przedmioty stanowi znak rozpoznawczy wi cy si z postaci głównego bohatera [...], a gdy stanowi motyw, mo e stu y [...] za korelat przedmiotowy (*objective correlative*). [...] W ka dym jednak razie wydaje si , e moment rozpoznania jest równocze nie momentem identyfikacji, w którym wychodzi na jaw ukryta dot d prawda o czym lub o kim”. N. Frye, *Mit, fikcja, przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska [w:] *Z Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. M. Głowi skiego i H. Markiewicza, Wrocław 1977, Zakład Narodowy im. Ossoli skich, s. 293-294. Posiadanie lub przeji cie mufki oznacza przynale no do fikcyjnego wiata. Dlatego te babcia przypomina Alici o mufce, pozostawiaj c j w powie ciowym wiecie zmarłych, a autorka-narratorka *They* w pewnym momencie stwierdzi: „Prav tehdy [...] jsem pochopila, e se i jako seberefektující bytost za inam stylizovat jako postava, prisvojují si s takovou samozřejmostí tucl, který není z tohoto světa”, Th, s. 29. W przypadku Alice, utrata mufki oznacza przeji cie w stron ycia, w *Thecie* jej przeji cie jest traktowane jako wej cie w fikcj .

odvedl, bylo by jim v komofe bez ni smutno, jeStě smutněji ne doposud, i kdy se tam Alice v dycky jen mihla (Pd, s. 73).

Przed wszystkim jednak babcia prowadzi z chłopcem konsekwentn walk , widzi w nim bowiem zagro enie dla porz dku wiata umarłych i przewiduje zwi zane z tym rozczarowania. Divis wierzy w mo liwo nowych szcz liwych rozwi za , b d cych wynikiem jego działania i inicjatywy, zdaniem babci - niemo liwych. Divis jest w jej oczach „wilkołakiem”, który - na wzór wilka z bajki o Czerwonym Kapturku - stanowi zagro enie dla wnuczki⁴⁴, a wszystkie zwi zane z jego obecno ci skutki da si przewidzie za po rednictwem bajkowej fabuły:

Kdo to kdy viděl, aby se ivy o enil s mrtvou [...]. Bylo by to jako v těch pohádkách, kde se mládenec o eni s vilou a potom pěstoupi zákaz a tu vilu u nikdy neuvidi, oba jsou pak ne fastni a také na jejich dětech lpi prokleti. Anebo vila toho mládence zavede někam do mocálu, nebo do propasti (Pd, 73).

Odwołanie si do scenariuszy bajek i poda ilustruje, e wiedza babci ogranicza si do tego, co znane i ustalone w tradycji ludowej. St d wiedza na temat przeznaczenia - nawi zuj ca do najprostszej formy przekazu mówionego, a zarazem maj ca swoje ródło w tre ciach komunikowanych za pomoc przysłów czy porzekadeł. Przeznaczenie „pisane” w powie ci jest jednocze nie tym, co „pisane komu ”. Babcia chce wi c, aby Alice pozostała „umarła”, natomiast Divis pragnie dziewczyn o ywi i wywie z „olsza skiego snu” (metafory powie ciowej fikcji). W konsekwencji - walka o Alice mo e by traktowana jako forma zamaskowanego dialogu mi dzy wyborem poetyki powie ciowej a konstytucj okre lonego typu autora, przy czym Divisa okre li nale y jako pocz tkuj cego autora powie ci typu *Théty*, rodzaj „zapowiedzi” jej autorki. W *Podoboji* QsX to jeszcze dziecko, obdarzone ogromn wra liwo ci , t skni ce i wierz ce w to, co niemo liwe („Divis měl vzdycky divné napady a tou il po nemo n m”, Pd, s. 72), posiadaj ce dost p do wiata umarłych. Dzieci ca wra liwo i wyobra nia staj si jednym z głównych kluczy do wtajemniczenia w inny wymiar wiata, dziecko w sposób klasyczny symbolizuje tu irracjonalny stosunek do rzeczywisto ci i naiwno , która staje si pierwotn m dro ci umo liwiaj c dost p do tajemnicy. Znaczenia te cz sto wykorzystywane s w literaturze, w której posta dziecka stanowi rodzaj sobowtóra czy maski dla artysty, „mog cego, stoj c z boku, ledzi samego siebie”⁴⁵. Jak wynika z metatekstowego komentarza zawartego w *Thécie*, Divis Paskal jest w *Podoboji* mask autorki-narratorki z ostatniej cz ci trylogii: „Jako jsem se předtim skryla [...] za Divise Paskala” (Th, s. 27). Dzieci stwo Divisa obja nia wi c genez pisarstwa i twórczo ci, zwi zan ze specyficznym sposobem odczuwania wiata,

⁴⁴ „Wilk to posta niebezpiecznego uwodziciela” - stwierdza Bettelheim. [w:] ten e, *Cudowne ipy yteczne*, dz.cyt., t. 2., s. 26.

⁴⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Dzieci, pajace i lalki. (O młodopolskich dziejach motywu)*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2, s. 225.

z intuicyjnym stosunkiem do niego i z kształtowaniem si charakterystycznej wra liwo ci. Dziecko i motyw dzieci cej zabawy lalkami pojawi si w ko cz - cej trylogi *Thécie*.

Jednak to nie dzieci cy wiek i niedojrzało uniemo liwiły Divisovi uwolnienie Alice. Maurice Blanchot w eseju *Spojrzenie Orfeusza* stwierdza, i ten stracił Eurydyk , poniewa pragn ł jej „poza wyznaczonymi granicami pie- ni”⁴⁶, której winien był słu y . Równie Divis stracił Alice, poniewa przestał my le o „pie ni”, nie był ju wra liwym, obdarzonym niezwykłym darem chłopcem, lecz m czyzn - bajkowym królewiczem, który budzi dziewczyn ze snu i pragn c jej, zamierza uwi zi w yciu: „Divis by chtěl mít Alici pro sebe, a dokonce se v něm zrodí takový poetický napad, e Alici představí otci. Vždyť se z ní chce oenit [...] a přijmout za své Santnerovo dítě, které v sobě Alice nosí” (Pd, s. 72). W tym kontek cie - babcia chroni Alice przed rzeczywisto ci , strze e „powie ciowego bytu”; chroni te przed „kreacj m sk ” (nie- maj c , jak si wydaje, adnego zwi zku z powie ci). Przeznaczeniem Alice jest fikcyjny status umarłej, a jej historia wpisana zostaje w powtórzenie nie- przynosz ce ostatecznych rozwi za .

Alice nie ufa Divisovi, nie chce wyzby si iluzji, widz c w namowach za- zdro i ch zagarni cia jej przez nowego kochanka. Szukanie Pavla zostaje w pewnym momencie przerwane. Podczas w drówki Alice pojawia si moment buntu:

Ne, na hřbitov Alice nepůjde za nic na světě, nikdy ho nebude nazývat svým do- movem. Nenávidí to jeho věčné hemžení, ten jeho morový pach, tu sladkou unylost, tu malátnost, z ní je tak těžké se probrat. Nepůjde ani naproti Pavlu Santnerovi. [...] To e je Pavel Santner, na tohohle Pavla Santnera ekala tolik let? A on pak vstal z jejího klína na vrchu Sibeníüáku a oprařoval si Saty, enich vytouzeny. Ani do rybní ka se kvůli němu utopit nepůjde, ani o rozum neprijde (Pd, s. 135).

Jest to szansa na samookre lenie si . O ile bowiem Divis wyra nie chce przedosta si z Alice na stron „ ywych”, a babcia - zosta po stronie „umar- łych”, o tyle dziewczyna trwa w sytuacji Hamletowskiego dylematu, który po- jawia si „cytatem” jako tytuł rozdziału: „Byt, ci nebyt?” Dylemat ów szybko jednak znika: Alice zaprzepaszcza szans zmiany i podejmuje na nowo w - drówk za Pavlem:

Babi ko, d de ku, vola Alice na prahu komory aje cela jako vyménéná. - Nebyl tady Pavel Santner? Co to tu Alici zase popadlo, vždyť se babi ce zdálo, že u ji ta laska a za hrob pfe la? Copak ji nesta i, co se stało? A proeje cela udychaná? U ho zase cítím v sobě. - Kohopak, děvenko? - Pfece Benjamin. A Alice be i pry a babi ka Davidovičová vi, e Alice pospíchá zase naproti Pavlu Santnerovi. Jen jestli se Alice nepomátla jako pan Kle ka, my li si dede ek Davidovič. Ale babi ka Davi-

⁴⁶ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na wiecie” 1996, nr 10, s. 38.

doviöövä, jako kdyby sly ela, co si dede ek my li, zavrti hlavou. - Kdepak, nezbläznila se. Prav tak to piece musi byt, porad väechno dokoäa (Pd, s. 171).

Historia Alice pozostaje otwarta, a zarazem, opieraj c si na stałym, niezmiennym celu poszukiwa , czyni z dziewczyny posta , jak to okre la Hodrovä, bez tajemnicy, do jednoznaczni i przewidywaln . Bohaterka *Podoboji* pozostaje dzieckiem biernie przeniesionym na „drug stron lustra”. Jej to samo , powstaäa na bazie powtórzenia, rozbita na warianty wzorów i intertekstualnych odniesie , zostaje dana z zewn trz i nie jest u wiadomiona. Alice kontynuuje to, co jej nakazano, a pami o niej to tylko zbiór mo liwo ci - wraz z t ostatecz n dotycz c kwestionowania jej istnienia. Pozostaje w wiecie snu, niezdolna do refleksji nad sob i wiatem, do oceny i dystansu. Podobnie nie wiadomi i niezdolni do autorefleksji s powie ciowi „umarli” - wykluczyszy mo e pana Turka, który ogl da wiat z zewn trz, drog filozoficznej refleksji. W powie ci jedynie Divisovi - potencjalnemu autorowi - dane jest poznanie: „Divis Paskal zacina chäpat - mrtvi iji mezi nami dal [...]”, Pd, s. 72.

Do wiadczenie deziluzji w *Kuklach*

Sofie Syslova, bohaterka *Kukel*, samodzielnie próbuje odnale przeszö . Spotkanie pierwszej miö ci, Pavla Bolinki, nie stanowi ju głównego celu jej poszukiwa , towarzyszy jedynie rekonstrukcji przeszö ci miasta. Płaszczyzn wyj ciow aktywno ci bohaterki jest warstwa „zewn trzna”, w której wszelkie czynno ci wykonuje si rutynowo i bezrefleksyjnie. Oparte na monotonnym ruchu, automatyczne i pozbawione wy szego celu działanie prowadzi do niepokoj cego unieruchomienia rzeczywisto ci i degradacji ycia. Tony Tanner taki stan wi e z entropi . Wywołuj j stwierdza Tanner, „procesy i działania oparte na mechanicznie powtarzanym ruchu”, „bezmy lne czynno ci prowadz ce do stopniowego poddawana si bezwäadowi i mierci”; ruch wiod cy ku bezruchowi⁴⁷ . W entropii wiat oparty jest na porz dku, który nie stwarza ycia i nie ochrania jego przejawów, wywołuje tylko „ospaö i nieodwracalne odr twienie”⁴⁸ . W literaturze efektem tak postrzeganego wiata jest redukcja ludzi do „ni szego” poziomu: staj si oni lud mi-automatami, bywaj - jak pokazuje Tanner na przykładzie prozy ameryka skiej - „redukowani do pozio-

⁴⁷ T. Tanner, *Entropia*, przeł. Z. Lewicki [w:] *Nowa proza ameryka ska*, opra , i wst p Z. Lewicki, Warszawa 1983, Czytelnik, s. 210.

⁴⁸ Tam e, s. 211.

mu zwierzę, potem jarzyn, następnie minerałów [...]”⁴⁹. Entropia więc się wiąże z unicestwieniem ludzkiego wymiaru istnienia:

W miarę jak entropia się zwiększa, wiata i wszystkie zamknięte układy w obrębie wiata wykazują naturalną skłonność do utraty swych cech odrębnych, do przechodzenia od stanu najmniej prawdopodobnego do najbardziej prawdopodobnego, od stanu organizacji i zróżnicowania, w którym istnieją różnice i formy, do stanu chaosu i jednakowości. [...] Ale podczas gdy wiata jako całość, o ile w ogóle istnieje, wiata jako całość, ma tendencję do rozpadu, to istnieją lokalne enklawy, w których panuje tendencja przeciwna, a mianowicie ograniczona i czasowa skłonność do wzrastania stopnia organizacji. Właśnie znajduje swój dom w niektórych spośród takich enklaw”⁵⁰.

Owe „enklawy życia” dają początek „procesom antyentropijnym”. „Pisarz, czytamy u Tannera, może [...] albo skoncentrować się na „wiecie jako całości”, albo zawziąć perspektywę i zająć się tymi enklawami życia, które wykazują tendencję przeciwstawiać się ogólnemu rozpadowi rzeczy. Wybór drugiej z zarysowanych opcji prowadzi do powstania bohatera poszukującego „czegośkolwiek, co ukierunkowałoby ruch”⁵¹, co umożliwiłoby wykorzystanie stłumionej energii i wyjście ze „stanu odrętwienia”. Tak postaci w *Kuklach* jest Sofie Syslova i na niej w powieści skupia się uwaga.

Z pojawieniem entropii, po raz pierwszy w trylogii, spotykamy się w *Podoboju*. Zagrała ona umarłym: w rozdziale *Du i ky* czytamy: „Kdyby se prach prili rozviril, byty bychom rozpraseny, nebot’ nejvet im nepritelem nasi celistvosti je entropie nebo rozptyl” (Pd, s. 49). W ten sposób sygnalizowany jest ulotny status ontologiczny nie tylko powieściowych postaci, ale całego olśniewającego świata, powstałego z ożywionego słowem, zalegającego komor kurzu - „prochu pamięci”. Entropia rozumiana tu jako powrót do stanu poprzedniego (*de facto* „rzeczywistego”) wiąże się dosłownie ze słowem „rozproszenie” („rozptyl”): powołanie do życia prochów zmarłych - zmartwychwstanie w powieściowym słowie - jest ze swej natury chwilowe i stwarza rzeczywistość niestabilną i nietrwałą. W *Kuklach* entropia pojawia się w formie przedstawionej przez Tannera. Zredukowany wiata mechanicznie się poruszających i pogromionych w apatii ludzi - marionetek może na tym samym traktować jako metaforę czasu politycznego: okresu czeskiej „normalizacji”, „martwych” lat 70. i 80. Potwierdza to metatekstowy fragment *Thety*, nawiązujący do powieści *Kukły*.

[...] ne před peti, kdy jsem dokon ovala *Kukly*, v nich dle fungoval jako stráž, který ze své vnitřní, formální podstaty anutnosti posouval postavami jako orlojovými figurami. Za touto formální nutností stála ovšem nutnost významová, v dyf město, které je mým domovem [...] bylo v těch letech skutečně físi loutek (Th, s. 96).

⁴⁹ Przykład z prozy Williama Burroughsa, tamże, s. 210.

⁵⁰ Tamże, s. 212-213. Tanner przywołuje tu słowa cybernetyka Norberta Wienera.

⁵¹ Tamże, s. 215.

⁵² Tamże, s. 221.

Redukcja oraz degradacja ludzi i życia nabierają, w tym kontekście, wydźwięku krytycznego i ilustrują procesy wywołane przez rzeczywistość historyczno-społeczną. Zabiegi te są jednocześnie sygnałem literackim, która u Hodojowej, jak już wspomniano, niezmiennie kojarzy się z poddanymi autorskiej manipulacji lalkami, z teatrem: marionetkową, zautomatyzowaną i w ten sposób usztywnioną egzystencją bohaterów jest egzystencja powieściowych, fikcyjnych i możliwych – podobnie jak form „wzrostu obrazów” – traktowana jako komunikat o treści antyiluzyjnej. Na przykładach tych widać, jak w powieści cięte korespondują różne poziomy znaczeniowe, w jaki sposób różne konteksty wynikają z siebie i wzajemnie się uzupełniają.

Entropia w domu rodzinnym Sofie przejawia się w rozkładzie życia biologicznego i rodzinnego. Zaawansowana starość dziadków zapowiada zbliżając się śmierć, a demencja babci Mlynarowej to rozpad i powolny zanik procesów psychicznych. Od lat umiera małżeństwo rodziców, nad całym rodziną unosi się widmo samobójczej próby matki Sofie oraz jej choroba psychiczna. W zasadzie każdy z członków rodziny znajduje się w stanie psychicznej izolacji, a martwość życia rodzinnego dopełnia dotkliwy brak głębszych więzi emocjonalnych. Takie relacje Sofie z ojcem nie angażują energii, nie jest „zwykła”. Funkcjonowanie bohaterki w przestrzeni domu sprowadza się do czynności prostych, codziennych, związanych głównie z porządkowaniem mieszkania (trzebanie dywanu, sprzątanie gabinetu ojca). Sofie to kobieta samotna, nieaktywna emocjonalnie i seksualnie. Przeżytkiem emocji połączonym z doznaniem erotycznym jest przypominające orgazm odczucie „ból graniczy tego ze słodyczą” („słast hrani i ci s bolesti”), towarzyszące cierpieniu kurzu z wieszaka w gabinecie ojca:

Teprve nyny si Sofie Syslova vsimne, e jsou pa e v aku prohnutej i ne driv, jako by poklesly pod vahou saka, kter si pres n otec prehazuje. Prejede dlanf po hole pa i, po jedne, po druhe. A jak Sofie Syslova po holych pa ich dlani preji di (za iva potom slast hrani i ci s bolesti) [...] (K, s. 37).

Kontakt z otoczeniem pod dotykem kobiety wieszakiem, który w swej inkarnacyjnej przeszłości mógłby mieć czynny, a który w pewnym sensie pełni rolę sobowtóra ojca, miałby więc cechy relacji uruchamiającej zmysły i uczucia, gdyby nie fakt, że dochodzi do niego na granicy rzeczywistości i fantazji. Nawet aktywności Sofie, poruszającej się po świecie, nie można wiązać ze wzrostem energii. Nieustająca w drówek bohaterki odbywa się pod znakiem obowiązków i rutyny, na przykład regularne odwiedziny u matki w szpitalu, obowiązkowe prześwietlenie płuc w przychodni, droga do pracy. Ostatnia wiedzie do miejsca określonego jako Rzesza Marionetek („Ri e loutek”). Pojawiają się w nim teatralne kukielki, dla których Sofie szyje i reperuje kostiumy, jest to, prawdopodobnie, teatralna pracownia krawiecka, której zmetaforyzowana nazwa odsyła do kilku znaczeń. Przywołuje Bartukowa i Zachova, dla których miejsce zatrudnienia bohaterki *Kukel* jest symbolem zarówno Trzeciej Rzeszy, jak

i „czasów normalizacji, zamieniaj cych ludzi w marionetki”⁵³. Miejsce pracy Sofie, jak i sama praca, jest wi c swego rodzaju „obrazem w obrazie”, odbiciem wiata totalitarnego, a zarazem - ponownie - metafor powie ci, w której istnienie postaci zale y od intencji autora. Szwaczka Sofie szyje kukielkom kostiumy, przebiera je, maskuje ich to samo , relatywizuje j i zmienia. Nie maj one stałych imion, stałego wygl du, tak, jak w pami ci Sofie nie posiadaj ich przywoływane przez ni osoby. Drog asocjacji fonetycznych lalka Ka parek zmienia si w lalk Otakarka, podobnie jak we fragmentach przynosz cych wizje bohaterki *Kukel* Macha zast puje Machovca, a Machovec - Mach . Lalki o ywaj , a ludzie - z czasem - zamieni si w lalki. Pracownia krawiecka i zawód Sofie to rodzaj aluzji, której przesłaniem jest - deziluzyjno , u wiadomienie, i rzeczywisto powie ci to rzeczywisto sztuczna i zmy lona, w pewnym sensie tak e zniewolona, bo poddana prawom autorskiej kreacji. Zadanie to stanie równie przed Sofie.

W ogarni tej entropi rzeczywisto ci uwaga Sofie skupia si na elementach, które pobudzaj jej ycie wewn trzne, uruchamiaj pokłady twórczej energii i tworz z niej wspomnian „enklaw ycia”. Aktywno wewn trzna bohaterki odpowiada na otaczaj cy j „martwy” wiat i ma na celu zapewnienie psychice ochrony przed destrukcj . To działalno antyentropijna, akt yciodajny, wi - cy si z odzyskaniem pami ci, jej rekonstrukcj i dotarciem do prawdy o przeszło ci. Rzeczywisto zewn trzna bowiem opiera si na wszechogarniaj cym kłamstwie, obecnym przede wszystkim w historii rodzinnej, a jednocze nie charakteryzuj cym ycie zbiorowe. Na jego bazie powstaje m.in. fałszywa legenda o yciu babci Mlynarovej, wi zionej w przeszło ci za niemieckie pochodzenie. Maskowanie rzeczywisto ci przebiega na poziomie j zykowym - wiedza o minionych czasach zagubiona została w wyniku zmiany nazwiska z niemieckiego na czeskie (Miillerova - Mlynarova) lub wiadomie zniekształcona w przekazywanych sobie wersjach zdarze (np. okre lanie pobytu babci w wi zieniu jako pobytu w uzdrowisku). Kłamstwo ma wi c swoje ródło j zykowe. Prawda uobecnia si w wybuchu zło ci dziadka Sysla, który nazywa babci , jachymowsk dam ” lub w pomyłkach j zykowych pana Sysla, staj c si dla Sofie niepokoj cym, prowokuj cym do pyta sygnałem. Kłamstwo, oparte na milczeniu i niedopowiedzeniu, uzupełnia histori rodzinn o romans pana Sysla z Jarmil Schovankov . Pozamał e ski zwi zek prowadzi do psychicznej destrukcji ony bohatera, czyni c z niej osob bezwoln , unieruchomion w szpitalnym łó ku; wywołuje równie problemy z to samo ci samego pana Sysla. Kłamstwo w rodzinie Syslów to forma zapomnienia nios ca ze sob powa ne zagro enia: „Je li jest nie wiadome, pisze Wojciech Kalaga, stanowi o zubo eniu to samo ci; je li celowe, to forma samobójstwa - lub auto-eutanazji”⁵⁴. Uciekaj ca w zapomnienie rodzina Syslów, zgodnie ze znaczeniem noszonego przez jej członków nazwiska, trwa w odr twieniu, „ pi” pod osłon wytworzonej w efek-

⁵³ J. Bartukova, A. Zachova, *Problem dvojnctvi...*, dz.cyt., s. 527.

⁵⁴ W. Kalaga, *Pami ponowoczesna* [w:] *Ponowoczesno a to samo* , dz.cyt., s. 250.

cie kłamstwa iluzji. Kłamstwo i zapomnienie w *Kuklach* zagra aj pami ci jednostkowej i rodzinnej, a jednocze nie dopełniaj charakterystyki politycznej rzeczywisto ci komunistycznych lat 70., w których utrata pami ci oraz pogr e nie si w zapomnieniu prowadziły do problemów z to samo ci własn i narodow⁵⁵. Broni c si przed nimi Sofie Syslova, jako jedyna w rodzinie, nie ucieka przed zawart w przeszło ci prawd - zgodnie z przestaniem, jakie niesie etymologia jej imienia - wyrusza po „m dro i wiedz”. Jak si zdaje, tylko dla niej zapomnienie nie ma charakteru urazowego - choroba babci stanowi konsekwencj tragicznych prze y , wymazanie wspomnie z przeszło ci, w przypadku pana Sysla, jest równoznaczne z tchórzliw ucieczk przed zbyt trudn prawd o sobie, a powoduj ca zerwanie kontaktu z rzeczywisto ci choroba nerwowa pani Syslovej, to najprawdopodobniej efekt silnego wstrz su emocjonalnego.

Informacj o wszcz ciu przez Sofie procesu wspominania rozpoczyna si powie :

Sofie Syslova jde v prizemi kolem vytahu, pfes rameno nese koberec z meandrovym vzorem na okraj. A jak se Sofie Syslova pribli uje k proskleným dverím na dvůr, uslyší i najednou zvláštní svištivý zvuk. Sofie Syslova u podobný zvuk mnohokrát slyšela, podobá se elestu křídel přeletajícího dravce nebo svistu prudce rozta eného lása. Ten zvuk je spoje s ním dávny v jejím životě a prav s tímto dvorem, ale Sofie si teď nemůže vzpomenout s fím (K, s. 5).

Zapomnienie jest zatem niepełne, pami powraca do Sofie w formie przeczu , wra e , natr ctw. Motywuj c poszukiwanie przeszło ci, nie ustanawiaj one wyra nego celu - poza jednym, globalnym, zwi zanym z odzyskaniem pami ci. Istotne wydaje si samo poszukiwanie, które, jako forma zu ytkowania energii, posiada sens i nadaje go yciu, czyni c je pełniejszym i celowym. Pami istnieje w postaci Bergsonowskiej „przeszło ci ogólnej”, jako wirtualno , potencjalna cało , w której kształt danego wspomnienia okrelany jest ka dorazowo przez wej cie „w totalno pami ci, w przeszło jako istniej c , pasywn globalno ”⁵⁶ . Ka de takie wej cie w obszar pami ci Bergson, co przypomina Kalaga, nazywa „skokiem w bycie”⁵⁷. Zwrot ten w odniesieniu do Sofie nabiera szczególnego znaczenia. Przeszło jest dla niej „byciem” nie w wyniku nieistnienia tera niejszo ci, której, według Bergsona, nie ma i która jedynie nieustannie mija⁵⁸, lecz w znaczeniu pełni i sensu jako opozycji do pustki. Negatywnie

⁵⁵ Problem zapomnienia, b d tego wynikiem polityki komunistycznej w Czechach po roku 1968 jako polityki totalitarnej, stał si jednym z motywów przewodnich powie ci Milana Kundery, *Ksi ga miechu i zapomnienia*. Temat utraty pami ci jako utraty przeszło ci i zapomnienia jako miernicy „ja”, w aspekcie jednostkowym i narodowym, w zwi zku z powie ciami Kundery, podejmuje m.in. Józef arek w artykule: *Czeskie kłopoty z histori* [w:] *Kryzys to samo ci*, pod red. B. Czapik i E. Tokarza, Katowice 1992, Wydawnictwo Uniwersytetu łskiego, s. 63-64.

⁵⁶ W. Kalaga, *Pami ponowoczesna*, dz.cyt., s. 247.

⁵⁷ Tam e, s. 247.

⁵⁸ Kalaga cytuje wypowied Deleuze’a: „Pomyłili my Bycie z byciem-obecnym-teraz. A jednak tera niejszo ci nie ma; jest raczej czyste stawanie si , zawsze poza sob . Nie ma go, ale działa.

nacechowana tera niejszo w *Kuklach* „nie istnieje” przede wszystkim w obszarze aksjologicznym.

Aktywno wewn trzn Sofie pobudza sama czynno chodzenia. Zautomatyzowana w drówka po mie cie, zamieniaj ca bohaterk w bezwolnie poruszaj c si kukiełk , zawiera w sobie inne, „o ywcz” znaczenie. Magia tej czynno ci kryje si w jej monotonii, wywołuj cej wra enie działania w stanie letargu czy snu, który, jak mówił Jung, wraz z fantazjami i wizjami jest drog do nie wiadomo ci indywidualnej i zbiorowej, a jednocześnie nie - wyrazem ycia wewn trznego, „drug stron ” postawy wiadomej⁵⁹. Interesuj ce znaczenie chodzenia przybli a współczesny pisarz czeski Michał Ajvaz w eseju *Setkani s telem* (Spotkanie z ciałem). Zwrócił on uwag badaczy prozy Hodrovej, m.in. cytowanej ju Jany Vrbovej, a i sama autorka ch tnie przyznaje si do duchowego i twórczego pokrewie stwa z bliskim jej pokoleniowo i - podobnie jak ona - penetruj cym obszar „Pragi magicznej” - Ajvazem. Warto wi c ów kontekst przybli y .

Według Ajvaza, chodzenie, podobnie jak ka dy ruch ludzkiego ciała, ma znaczenie magiczne i mitotwórcze zarazem. Wskazuje ono, mówi pisarz, na „pierwotne ródło sensu, na pola siłowe, z których dopiero rodzi si znaczenia przedmiotowe”⁶⁰. Umo liwiony przez chodzenie kontakt z ziemi i towarzyszy - cy mu rytm ruchów nog wyznacza najbardziej podstawow , tajemnicz przestrze - na kształt sieci czy osnowy - w której zawieraj si „wszystkie drogi, zdarzenia i spotkania, i w której na swój sposób s one jednocześnie nie obecne”:

Chodzenie jest pierwotnym spotkaniem z ziemi , w którym ujawnia si zarówno charakter ziemi i tajemnica miejsc, krokiem lustrowanych, jak i charakter egzystencji id czego, jego wiat. Chodzeniem wrastamy w miejsce, indywidualny rytm kroków rodzi si w zdarzeniach, które rozgrywaj si w ró nych przestrzeniach, a którymi przestrzenie te s przesi kni te. W rytmie chodzenia ujawnia si charakter przestrzeni [...]. Pole siłowe, które otwiera si w sposobie chodzenia - w tym jak krok odrywa si od ziemi i jak si do niej przybli a, w jego zamachu i zatrzymaniu, w tempie, w całej grze napi cia i uwolnienia-jest genez przestrzeni”⁶¹.

Jako naturalna aktywno ciała ludzkiego, chodzenie silnie sprz ga si z przestrzeni : ona zapisuje w ciele swojej pami , umo liwiaj c sobie, tym samym, stał w nim obecno ; jednocześnie nie ruch ciała narzuca jej własn energii , sposób modelowania i panowania nad ni . Z tej interakcji rodzi si mityczna czasoprzestrze „odmierzana” przez krok:

Jego właciwym ywiołem jest nie bycie, a aktywno lub u yteczno . Przeszło natomiast zaprzestała działania i bycia u ytecznym. Ale nie zaprzestała bycia. Bezu yteczna i nieaktywna, pasywna, JEST w pełnym sensie tego słowa; jest identyczna z byciem w sobie. [...] O tera niejszo ci musimy w ka dym momencie mówi , e „była”, za o przeszło ci, e „Jest”, e jest wiecznie, na cały czas” [w:] Kalaga, *Pami ponowoczesna*, dz.cyt., s. 246.

⁵⁹ J. Jacobi, *Psychologia C G. Junga*, dz.cyt., s. 102-103.

⁶⁰ M. Ajvaz, *Setkani s telem* [w:] ten e, *Tajemství knihy*, Brno 1998, Nakladatelství Petrov, s. 8. (przekład polski - A. C.)

⁶¹ Tam e, s. 10.

Krok jest równie wahanym, metronomem, który ten gęsty czas mierzy, ujawnia metrum, w którym się odgrywa egzystencja i które wyznacza jej podstawowe zestrojenie. Ruch nogi ma w sobie coś sennego: tak samo jak we śnie nie monotonna i bezbrzdękła automatycznie łączy się w nim z objawieniem mitycznej przestrzeni i czasu⁶².

Dla Ajvaza już sam zwyczajny, codzienny rytm naszych kroków czyni z chodzenia czynno magiczną, bez wątpienia wiążącą siłą jej wzrasta w sytuacji sennego snucia się po mieście, w zwolnionym tempie ruchów, w ich sztucznej regulacji. W *Kuklach* chodzenie to jednocześnie nie samo nieniesienie, otwierające bramy mitycznego uniwersum, świata wyobraźni, fantazji i pamięci.

Kolejnym impulsem wiodącym w jego obszarze są określone znaki, rodzaj - jak je nazywa Kalaga - „pisma pamięci”:

Dla pamięci pismem są łady tuszu i atramentu na papierze, znaki w przestrzeni, pamiętki, zapachy i wonie, pomniki, monumenty, impulsy komórek mózgowych, fotografie, obrazy, odcinięta trawa [...] Znaki pisma są punktami wejścia, furtkami otwierającymi cię do obecności przeszłości - do wirtualności pamięci⁶³.

Wśród tych znaków na pierwszym miejscu w *Kuklach* znajduje się sygnał akustyczny - „specyficzny wiszczy dźwięk” („zvláštní svistivý zvuk”). Prowadzi on początkowo na domowe podwórko, przestrzeń inicjacyjną. Symbolik tego miejsca (uzupełniając kontekstem autobiograficznym) potwierdza sama Hodrová w jednym z wywiadów:

Dvůr pro mne představuje svého druhu rajskou zahradu, lze v něm hledat deformované znaky „ráje” - místo stromu je tu klepadlo, místo pramene kanál. Dvůr jako místo her a „obiadu”, ba svého druhu mysterií, v kterých jsme jako děti intuitivně navazovaly vztah s minulostí lidstva a s mytem, je podle mne ryze mytickým prostorem. Také dvůr - dvůr domu, v něm jsem vyrůstala v těsném sousedství hřbitova a do něhož se ve svých prózách stále vracím - v sobě [...] obsahuje město, minulost města i minulost mou⁶⁴.

Wywołana tu przeszłość ma swój początek w dzieciństwie. Jednocześnie nieznaczona zostaje wielowarstwowo sygnał: nierozpoznany, od początku kojarzy się z dwoma - wyprowadzonymi z podobieństwa akustycznego - znaczeniami („podobna się selestu křídel přelétajícího dravce nebo svistu prudce roztáčeného lasa”). Wiodąc znaną drogą („je spoje [...] právě s tímto dvorem”), pozwala wywołać tajemniczą postać Kridla. Podobnie jak podwórko - przestrzeń niejednoznaczna, bez wyraźnych konturów, gotowa do „przemiany” w kaidinn - tak i Kridlo, przedstawiany jako „zavalité tělo”, „jakýsi vretenovity smotek ohraničený elipsou svihadla” (K, s. 6), jest jedynie szkicem postaci, hipotetycznym kształtem pamięci. Sięgając do czasów dzieciństwa, „wist”

⁶² Tamże, s. 11.

⁶³ W. Kalaga, *Pamięć ponowoczesna*, dz.cyt., s. 248-249.

⁶⁴ *Sestupování do nitra města (rozhovor se spisovatelkou Danielou Hodrovou)* rozmówca Stanislava Prádná, „Prostor” 1992-1993, . 22, s. 112.

zamieni si w d wi k towarzysz cy hu taniu na podwórkowym trzepaku oraz odgłos metalowej, przedszkolnej karuzeli. Rozszerz one skal wspomnie i powiod bohaterk , a wraz z ni czytelnika, w gł bi przeszło ci. Pisze Macura:

[...] dzieci ca skakanka to tylko przekształcony stryczek z Szubeniczaka, trapez nad łó kiem chorego, sznurek, który porusza kukielkami; wist skakanki (stryczka, trapezu, lassa) kryje w sobie brz cz cy d wi k, który towarzyszy przemianie poczwarki w owada⁶⁵.

To samo d wi ku nie jest wi c jednoznaczna. wist rozpoczyna i ko czy *Kukły*, staj c si symbolem otwarto ci pami ci, w której wszystko, prawem przemiany, to jedno i ró ne zarazem. Prawem tym obj ta została sama Sofie. Powracaj c stopniowo do swoich poprzednich wciele i uto samiaj c si z ka - d wywołan z przeszło ci postaci , Sofie staje si Alice Davidovi ov Rut Kadlecov Nanynek midov , Lori afrankov , Juli Jesensk . D wi k prowadzi wi c w stron miasta, w kierunku pami ci zbiorowej. Otwieraj si przy tym, poza postaci Rut Kadlecovej, przedszkolnej kole anki Sofie, przynale - cej do obszaru pami ci osobistej, przestrzenie historyczno-biograficznych (Lori, Julia) czy fikcyjno-literackich (Nanynka i Alice z *Podoboji*) „lektur” Sofie, opisuj cych przeszło miasta i w niej zapisanych.

Uto samienie si bohaterki *Kukel* z przywołanymi z pami ci postaciami prowadzi do rozbicia i relatywizacji jej własnej to samo ci. Sposób, w jaki do tego dochodzi, wi e si z obecno ci konstrukcji sobowtórowych, opartych na narastaniu podobie stwa zewn trznego w wyniku przekształcania si rysów twarzy i innych cz ci ciała:

[...] a u rysy její tváře prosvítájí rysy Nanyнки Smidové (K, s. 86);

A im déle se Sofie Syslová na levou ruku diva, tím víc se jí zdá, e u to není její ruka, ale ruka Alice Davidoviéové (K, s. 129).

Owo zlewanie si i nakładanie, zawsze niepełne, dokonuje si w drodze niezako czonej metamorfozy i przybiera posta wci trwaj cego procesu. „Niegotowo ” i niejednoznaczno postaci rodz zw tpienie, stawiaj w centrum uwagi ich hipotetyczno , motywuj do poszukiwania, a zarazem otwieraj jego kolejne kierunki, uniemo liwiaj ce ostateczne zako czenia, uniewa niaj ce istnienie gotowych, w wyra ny sposób okre lonych form:

A pod sádrouvou maskou Hynka Machovce za nou prosvítat rysy néjaké jiné, mnohem star i tváře. i tváře? (K, s. 85);

Mo na se v Sipkovém Jurovi rodi pochybnost, jestli ta, kterou a dosud pokládał za Alici Davidoviéovou, je opravdu Alici Davidoviéovou, i kdy se jí podoba jako vejce vejci (K, s. 139);

A potom Hynek Machovec Sofii Syslovou spatří. Nebo je to opět ta druhá? (K, s. 211).

⁶⁵ V. Macura, *Nie ko cz ca si powie ...*, dz.cyt., s. 182.

Wszystkie minione zdarzenia i uczestniczące w nich postaci spotykają się i przeplatają w wewnętrznym świecie Sofie; podobieństwo to jego cechą zasadniczą. Ta wiedza długo jednak pozostaje poza zasięgiem do wiadczenia bohaterki. Pojawia się w uczonych komentarzach pana Turka i pana Sysla oraz w spontanicznym oznajmieniu Kridla: „[...] tady na Olanech ka dy se nekornu podoba. Nejspi je to tak schválne zafizeno, aby se tu clověk na ka d m kroku setkaval s podobami svych bli nich, pomy li si Krídlo” (K, s. 164). Istnieje zatem w kręgu m. czyzn i dzieci, w wiadomości naukowej i naiwnej. Refleksji poddana została utracona to samo Sofie: bohaterka porównuje się do nimfy *Meloe* oraz do chrząszcza *Meloe violaceus* (poi. oleica fioletowa), owada zdolnego do tzw. hipermetamorfozy, czyli przekształcania dorosłych osobników w larwy:

A kdy potom Sofie Syslová pfejde rukama Alice Davidoviéové (nebo spiš nymfy *Meloe*) [...] (K, s. 129-130).

Pan Turek se vědouně pousměje. To u si musí pan Diviš pfebrat v hlavě sám. Jen ať se dobře podívá, jestli nema Sofie Syslová tři drápky. Pak by to toti byla *Meloe violaceus*, majka fialová, která se uvádí jako příklad hmyzí nadproměny, hypermetamorfozy (K, s. 207-208).

Widzimy, że oba konteksty powieściowych przemian: mitologiczno-baniowy i entomologiczny, łączą się (nimfa to również nazwa stadium owadziej metamorfozy; *Meloe* - imię, a zarazem łącząca nazwa owada itp.), podkreślając w ten sposób osobliwe połączenia między różnymi osobami i wymiarami czasu zachodzące w płaszczyźnie fabularnej. Sofie pozostaje zdziwienie, wynikające z faktu, iż ka dy, tak jak ona sama, okazuje się jedynie etapem we wszechobecnej przemianie. Postawa taka charakterystyczna jest również dla narratora, którego wypowiedzi potwierdzają niepewno bohaterki:

Sofie Syslová (nebo kdo to je?) se dotýká svého těla, pfejízdí po něm rukou, odíje a dolů k nohám nahmatává trhlinu zvíci prstu. A tou podélnou trhlinou na zádech se dere na svět - kdo? Alice Davidovicová? Rut Kadlecová? Nanyňka Smídová? Nebo opět Sofie Syslová? Líhne se z ní motyl, nebo zase jen larva (u kolikátá?), kterou ještě éeká několikeré svlékání? (K, s. 205).

Otwarto pami ci jest paralelna z zagubieniem siebie, poznanie przynosi jedynie szereg w tpio ci:

A jak malo se znám, my li si Sofie Syslová [...] Není to zvláštní, že se v Alici Davidoviéové potkávám se sebou? A vlastně teď ani nevím, kdo jsem. Bloudím v sobě, nebo v ní, anebo v ni i v sobě zároveň (K, s. 184).

Rodzi tak e zagro enie destrukcji :

A není Sofiínym údělem, aby její život, stále prerusovaný a obnovovaný [...] skončil jednoho dne úplným rozplynutím [...]. Nebude Sofie, se ita z cizích životů jako kostým loutky z vSelijakých hadříků, rozsápána? (K, s. 236).

Pami nie gwarantuje wi c dotarcia do prawdy, wr cz komplikuje to samo , co, jak przekonuje Helena Kosková, nawi zuje do my li Pascala, dla którego zanurzanie si w kr gi czasu i przestrzeni wi zało si nieodwracalnie z do wiadczeniem granic ludzkiego poznania⁶⁶. Ponadto, zbyt intensywne poszukiwanie przeszło ci, otwieraj ce jej niesko czone obszary, prowadzi do wewn trznego rozproszenia entropii. Działanie, maj ce uchroni przed martwo ścią zewn trznego wiata, w efekcie spowodowa mo e mier ; Sofie, przywołuj c umarłych, mo e straci ycie. Wydaje si , e jedynie podporz dkowanie pami ci prawu przemiany zapewni podmiotowi wewn trzn spójno . Wyprawa w przeszło musi wi za si z wiedz , e pami , „w której nic nie ginie, wszystko si nieustannie zmienia” jest w szczególny sposób otwarta i ró norodna, a zwi zana z tym próba okre lenia to samo ci własnej i napotykanych we wspomnieniach osób musi by podporz dkowana okre lonej zasadzie: poszukiwanie jest równoznaczne tak z zagubieniem si , jak i odnalezieniem w szeregu wciele , podobie stw, powtórze . To w nich główna posta *Kukel* „ztraci se [...] ale zároveň se v nich naležá” (K, s. 236).

Pocz tkowej dezorientacji Sofie sprzyja nieco bezrefleksyjny sposób obserwacji i odbioru rzeczywisto ci. Postawa ta przywodzi na my l dzieci c wiary i ufno . Charakter tego rodzaju percepcji wydaj si uzasadnia nieustaj ce powroty do lat przedszkolnych i szkolnych, jak pami tamy, cały proceder zwi zany z uruchomieniem pami ci został zainicjowany, po pierwsze, w miejscu dzieci cych zabaw, po drugie - przez posta - wytwór dzieci cej fantazji. Tak wi c, jedyna reakcja bohaterki *Kukel* to naiwne zdziwienie, towarzyszy temu nie wiadomo roli, jak pełni w rozgrywaj cych si w przestrzeni miasta zdarzeniach. Pojawiaj si one w formie „w ywych obrazów”, pozoruj cych istnienie obiektywne; Sofie postrzega je wi c jako autonomiczn , realn rzeczywisto . W tym sensie - yje w iluzji. Okre lone czynno ci: otwarcie drzwi, spojrzenie, kołysanie si - s dla niej jedynie „bramami” do przeszło ci, rozgrywaj cej si gdzie obok, tak e trudno odró ni j od tera niejszo ci:

Sofie Syslova vf, e musi otevřít dveře na dvůr co nejrychleji. Kdyby je totiž otevřela, ona co pomaleji, spatřila by na dvore u n co pln jineho, nepřistihla by tam minulost, ktera se tam piece stále odvíjí, v dycky a do chvíle, kdy na dvůr vstoupí. Mo na e odvíjeni není to prav slovo, pomysli si Sofie Syslova, kdy sahá na kliku. Minulost tam vlastně utkvívá, bli i se k přítomnosti jen nepatrnými krůčky, tem r stojí na místě. Sta i, aby do ní Sofie nevstoupila dost rychle, aby se neotočila dost hbit [...] a nezahledne vůbec nic (K, s. 5).

W przywoływanej tu idei wci obecnej i ywej przeszło ci, pobrzmiewa echo teorii Bergsona, zakładaj cej esencjaln , tera niejsz obecno pami ci. Nadanie kształtu i uruchomienie przeszło ci wi e si zawsze z aktywnym jej otwarciem. Przeszło o ywa jedynie we wspomnieniu, nie yje, nie mija sama;

⁶⁶H. Kosková, *Trilogie Daniely Hodrove...*, dz.cyt., s. 12-13.

bez pami ci jest nieaktywna i pasywna⁶⁷. Natomiast dla Sofie przeszło „ yje i mija” w zasadzie bez jej udziału; jest od niej niezale na. Jedynym mo liwym działaniem wydaje si wkroczenie w to *perpetuum mobile* w dogodnym momencie, do czego potrzebna jest, jak magiczna formuła, szybko ruchu r ki czy obrót na karuzeli. Granice mi dzy przeszło ci i tera niejszo ci s bowiem ponownie, tak jak w *Podoboju*, niezauwa alne i labilne. Wewn trzna aktywno bohaterki zostaje w pewnym stopniu zamaskowana przez irracjonalnie uj t „pami miejsc”, zawieraj c w sobie form pami ci eidetycznej, okre lanej za Francesem A. Yatesem przez Zaleskiego jako pami „widz c miejsca”. Pami ci takiej - mówi dalej Zaleski - słu y narracja w czasie tera niejszym, „imi tuj ca proces przypominania, w którym [...] czynna jest pami widz ca miejsca i zmagazynowane w nich wyobra enia w przenikliwej, wewn trznej wizji”⁶⁸. „Widzie , przypomina Zaleski słowa Miłosza, znaczy nie tylko mie przed oczami, tak e przechowywa w pami ci, ‘widzie i opisywa ’ znaczy odtworzy w wyobra ni”⁶⁹. „ ywe obrazy”, rozgrywaj ce si pozornie w przestrzeni miasta, w rzeczywisto ci s autorstwa Sofie; wyst puje ona w nich w nich jako bohater, odgrywa ró ne role, czasem bywa jedynie widzem, nie wie jednak, e jest ich twórc , e sama je wymy la i re yseruje. Kontakt Sofie z tera niejszo ci , obejmuj cy widzenie, słyszenie, poruszanie si , okrojony zostaje o to, co najistotniejsze - o twórc aktywno .

Wszystko wskazuje na to, e przyczyny tego stanu tkwi w rodzinie. Mo na je, mianowicie, powi za z postaci babci Mlynarowej, u której wyst puj obja wy ot pienia starczego:

W ot pieniu starczym [...] stopniowo zanikaj wszelkie szersze zainteresowania, tak i chory poza swoimi osobistymi [...] sprawami nie widzi wiata. [...] Jednym z pierwszych, a w rozwini tym obrazie klinicznym podstawowym objawem jest osłabienie zdolno ci zapami tywania. Luka pami ciowa rozci ga si z biegiem czasu coraz bardziej, a na jej tle mo liwe s wyspy pami ciowe. Chorzy, wspominaj c takie wyspy pami ciowe, przemieszczaj je cz sto daleko w przeszło , m czy ni cz sto w czasy słu by wojskowej, kobiety w lata panie skie. Nawraca wówczas osobowo dawnych lat. Kobiety podaj swoje nazwisko panie skie [...], tak jakby to było dzisiaj. [...] Zdolno przypominania [...] bywa najoporniejsza na procesy wsteczne. Dawne wydarzenia chorzy opowiadaj przewa nie z zadziwaj c dokładno ci .⁷⁰

Dodatkowo - babcia nie potrafi oddzieli swoich fantazji od rzeczywisto ci, kontakt z ni bowiem zerwany został w wyniku erozji psychiki. Efekt realno ci wzmacniany jest przez rzeczywiste prze ycia, maj ce miejsce w przeszło ci, cz ciowo stanowi ce tre wspomnie . Dla babci ka da fikcja opiera si na

⁶⁷ W. Kalaga, *Pami ponowoczesna*, dz.cyt., s. 246, 247.

⁶⁸ Cyt. za: M. Zaleski, *Formy pami ci*, dz.cyt., s. 44.

⁶⁹ Tam e, s. 46.

⁷⁰ *Psychiatria. Podr cznik dla studentów medycyny*, pod red. Tadeusza Bilikiewicza, Warszawa 1974, Pa stwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, s. 200-201.

rzeczywistych własnych do wiadczeniach, a realizm tak powstałego „pozoru rzeczy prawdziwej” pot guje wyobra nia, nadaj ca wspomnieniom posta „ y- wych obrazów”. To dzi ki nim unieruchomiona chorob babcia powraca do lat swojej młodo ci, prze ywaj c j wci od nowa. Owe „ ywe obrazy” babci zostaj oznaczone jako forma wspomnienia i efekt fantazji w partii narratorskiej: „[...] proto e kdy babi ka vzpomínä a vidi vselijake ive obrazy a vstupuje do nich [...]” (K, s. 7). Tak te odbiera je wiadoma choroby babci rodzina: w pewnym momencie Sofie, zastanawiaj c si nad opowiedzian przez babci histori , i zadziwiona jej tre ci , dochodzi do wniosku, e jest to kolejny „ ywy obraz” babci:

Co to babi ka Mlynärovä fikała o bäle na Bezovce a o nejake Marii, která se schovávala pod medv di kii i, a potom o fraku ve skřini (ve skřini piece odjakživa visel jen sokolsky strój d de ka Sysla)? Nejspi to byl zase jeden z živých obrazu, babi ka si ty obrazy sklada ze vzpomínek, snü a přib hu (K, s. 10).

Stanowi ce rodzaj snu na jawie „ ywe obrazy” babci Mlynärovej to skłono dziedziczona w linii kobiecej: „[...] zacina Sofie Syslovä pri iti snavat príbehy. Asi tenhle sklon zdelila po babi ce Mlynärove [...] A podobne sneni neni cizi ani Sofiíne matce, která v noci trávi dlouhé hodiny ve vane” (K, s. 50). Nale y przy tym zwróci uwag , e w *Kuklach* - w odró nieniu od *Podoboji* - pojawia si posta matki - w stanie patologicznego wyizolowania. W domu miejsce jej pobytu to łazienka, w której - przez aluzj do Owidiuszowej przemiany człowieka w łab dzia - prawdopodobnie dochodzi do próby samobójczej⁷¹; w przestrzeni miasta - to szpital psychiatryczny. Odwiedziny tego miejsca, oznaczaj ce symboliczny powrót do przeszło ci, wi si z o ywieniem pami ci o matce: *Kukty* - stwierdza Engelking - „s m.in. spotkaniem z umarł matk i opowie ci o jej mierci”⁷². Unieruchomiona, psychicznie niedost pna matka, której stan koresponduje z marionetkowym wiatem powie ci, pozostawia córce do wiadczenie egzystencjalnego letargu i ucieczki od rzeczywisto ci. Du o bardziej twórczy wpływ ma na wnuczk babcia Mlynärovä. Nie przekazuje pokoleniowego dziedzictwa w sposób czynny, nie wywodzi go te z ludowej m dro ci i nie ł czy z nim bezpo rednio kobiecego losu. To raczej dar okrelonej postawy wobec rzeczywisto ci oraz form ycia wewn trznego. Sofie zrywa kontakt z tera niejszo ci , tak jak babcia, w momencie, kiedy jej ycie staje si zbyt trudne, by do wiadcza go wiadomie (pobyt w wi zieniu): „U babicky Mlynärove se tento sklon rozvinul teprve pfi jejim dlouholetem pobytu v raselinových lázních”, K, s. 50. Ucieczka ta ma skutki pozytywne.

⁷¹ Według jednej z wersji podawanej przez Owidiusza - po samobójczej mierci Cygnus przemieniony został w łab dzia. Owidiusz, *Przemiany*, tłum. B. Kici ski, Kraków 2002, Wydawnictwo Zielona Sowa, s. 161. „Przemiana” matki mo e by równie aluzj do uwiedzenia Ledy przez Zeusa, który przybrał posta łab dzia. W ten sposób przywołany byłby kontekst zwi zku erotycznego, w „odwróconym” wariacie opisyj cy pierwotn sytuacj w mał e stwie rodziców bohaterki („uwiedzenie” ojca Sofie przez on).

⁷² L. Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm...*, dz.cyt., s. 129.

Sofie dziedziczy po babci równie umiejętność widzenia przeszło ci jako rozgrywkę cichą się przed jej oczyma „wzrost obrazów” tworzonych przez pamięć szczerze posilając się wyobraźnią. Nadal jednak nie otrzymuje daru wiadomej kreacji. Stąd poszukiwaniu pamięci towarzyszy w *Kuklach* poszukiwanie utraconej czy zagubionej wiadomości. To kierunek wiodący ku autorefleksji, droga deziluzji.

Skupiając się na przeszłości aktywność wewnętrzną Sofie, nadającą pamięci przebieg od babci form zmieszanych ze „snem, wspomnieniami i opowieściami” scen, prowadzi do powstania fantazmatu o rodowodzie romantycznym. Maria Janion, traktując fantazmat jako wytwór wyobraźni, utożsamia go z marzeniem i nazywa za Freudem - „teatrem duszy”⁷³. Marzenie, przejawiające się w stanach „rozmarzenia, zadumy, roztargnienia, snu na jawie, zamyślenia, zapatrzenia, patrzenia szklanym wzrokiem, dziwnego osłupienia, naglej nieobecności, budowania zamków na lodzie lub fantazjowania”⁷⁴, w ujęciu romantycznym jest, jak stwierdza Janion, „sposobem istnienia naprawdę”. Powstała w ten sposób rzeczywistość pozostaje w opozycji do rzeczywistości dostrzeganej racjonalnie, istotne jest przy tym negatywne nacechowanie tej ostatniej. „Na przeciwstawieniu wzniesłego „marzenia” i płaskiej „rzeczywistości” - pisze Janion - funduje się romantyczna antropologia”⁷⁵ i związana z nią postać marzyciela, który Jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”⁷⁶, dla którego „najistotniejsze okazują się całkowite wyobcowanie z codziennej rzeczywistości, zagłębienie w siebie i odnajdywanie w obrazach wykwitających z głębi własnej duszy - samego siebie”⁷⁷. Postawa taka określa Sofię Syslov. Charakterystyczna dla bohaterki zdolność aktywizowania wewnętrznych obszarów psychiki i tworzenia nowej rzeczywistości to pogłos odkrycia romantycznych. Postać ubranego w podszyty na czerwono płaszcz z koła Karla Hynka Machy, którego życie „powtarza” w *Kuklach* Hynek Machovec, pojawia się tu nie bez powodu: Macha-Machovec koresponduje z marzeniem, wyobraźnią, rojeniami i złudzeniami, z owym, jak to określa Janion, „marzycielskim procederem” znajdującym ujęcie w fantazmacie, w innej, drugiej „rzeczywistości”, która „wyprojektowana, wysłana „gdzieś”, wyemanowana „dokąd” - jest bardziej autentyczna, prawdziwsza i warto cięwsza niż ta „pierwsza”, realna rzeczywistość”⁷⁸. Romantyczne korzenie ma też działanie Sofie, która, uciekając od „znikczemniałej i prozaicznej”⁷⁹ teraźniejszości, pragnie odnaleźć pod jej powierzchnią sens rzeczywistości i określić to samo miasto, bliskich, samej

⁷³ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991, Wydawnictwo PEN, s. 41.

⁷⁴ Tamże, s. 33.

⁷⁵ Tamże, s. 31.

⁷⁶ Tamże, s. 30.

⁷⁷ Tamże, s. 34.

⁷⁸ Tamże, s. 32.

⁷⁹ D. Siwicka, *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 13.

siebie. Z tradycji to korespondują liczne motywy i chwytły konstrukcyjne *Kukel*, odpowiada jej lirykacja prozy oraz nawiązania intertekstualne do dzieł Machy.

Sofie towarzyszy - typowe dla marzyciela, mediumicznego przewodnika z „tu” do „tam”⁸ - poczucie obcości i luku, potęgę siebie w odczuwaniu niezwykłości świata. Wywołane widzeniem tego, czego nie ma („[...] vidim, co neni [...]”, K, s. 17) zaniepokojenie prowokuje do poszukiwania wyjaśnień, tu jednak Sofie zdaje się przeważać nie na wyjaśnienia i interpretacje innych; szuka wytłumaczenia na zewnątrz. Jej zagubienie się w przywidzeniach i wyobrażeniach jest tym samym nieustannie pogłębiane, podobnie jak przekonanie o budzącym skojarzenie z chorobą przywołującym postać babci, stanie psychiki. Potwierdzeniem tego są reakcje otaczających ją osób. Złowieszcza para, Provazník i Pazourek, pojawiające się „w tych obrazach” nazywają „przywidzeniami” („Melas v l f mlhu, rekne Provazník”, K, s. 17). Podobnie czyni poeta Hynek Machovec („Melas v l f mlhu”, K, s. 214), który bardziej rzeczywiście nie pojmuje istoty do wiadomości Sofie, bardziej to, sam twórczo marząc i fantazjując, anektuje oba zarezerwowane dla artysty i realizowane w literackim akcie kreacji działania. Orientację Sofie utrudnia to, że źródło nionego na jawie świata znajduje się w przestrzeni zewnętrznej (jest ogarniane wzrokiem), w wyniku czego powstają wytwory, które interpretować można jako halucynacje. wiadomo nie pojawia się również w sytuacjach, w których Sofie identyfikuje otaczającą ją rzeczywistość (wywoływana w wyobraźni) jako fikcyjną. Dzieje się tak np. w pracy, gdzie ożywiane są kukielki, a sam akt kreacji jest możliwy do zarejestrowania. To przede wszystkim owo zagubienie się i rozproszenie w rzeczywistości „w tych obrazach” budzi największy niepokój Sofie, skłania ją do refleksji i pyta. Aby znaleźć na nie odpowiedź, Sofie początkowo kieruje się w stronę, z której uciekła. Pojawiają się próby znalezienia interpretacyjnego oparcia dla subiektywnej wizji świata w języku nauki, w jego zrozumieniu jednak przeszkadzają jak się wydaje, dyspozycje intelektualne bohaterki. Szwaczka z Rzeszy Lalek - określenie to pojawia się w powieści wielokrotnie - może być jedynie słuchaczką naukowego dyskursu, w którym zawarte są niektóre wyjaśnienia jej skomplikowanych przeżyć. Wsłuchiwanie się w wywody ojca i jego rozmowy z Hynkem Machovcem wywołuje w Sofie niejasne odczucia. Spontanicznie dokonuje ona interpretacji, intuicyjnie wyczuwa analogie między swoimi doświadczeniami a przedstawianymi przez obu mężczyzn teoriami i w nieco naiwny, emocjonalny sposób stara się to wyrazić. Posługując się sprawnym warsztatem teoretycznym mężczyźni próby te traktują jednak protekcyjnie:

Uve ere pre te pan Sysel Sofii a Hynkovi uryvek z Pascala [...] te jim o propasti, do ktere se lov k noh' na ceste od sebe a k sobe. [...] Sofie se potom otce zepta, jestli by se ten pocit, o kterem pi e filozof Pascal, nedal pfirovnat k pocitu, který ma, kdy chodi m stem. N kdy zabloudi a pak si neni jista, jestli je ur ite Sofii Syslovou. Pan Sysel se Sofiinu prirovnni pousm je. To u je Sofiin zpusob, takhle v echno vztahovat k sob , v echno si konkretizovat. OvSem e si to Sofie mu e tak

predstavovat, aby Pascalovym my lenkam trochu porozum la, i kdy to neni presn to, co m l filozof na my li (K, s. 203).

A dziwne zachowanie kobiety bagatelizuj , tłumacz c je zwykl nadwra liwo ci :

A jak to vlastn Sofie my li s tim, e n kdy nevi, kym je? Sofie to Hynkovi nedoka e dobre vysv tlit. Byva to jen okam ik, vzdycky se ji z toho pocitu zato i hlava (nemluvil otec o propasti a o zavrat?). Najednou se ji zda, e tam, kde je, u n kdy byla, bylo to velmi davno, ale pritom to nebyla upln ona, ale n kdo ji podobny. [...] Asi to bud obecny lidsky pocit, nemyslite, pane doktore? Hynek Machovec se obratf k panu Syslovi a eka stvrzeni svych slov. - Nektefi lide ho asi prozivaji intenzivneji (K, s. 204).

Po raz kolejny zarysowuje si wi c, obecny w trylogii od pocz tku, konflikt mi dzy wiatem m skim i kobiecym. Mo na go traktowa jako ilustracj odwiecznego braku porozumienia obu pfc, obcych sobie pod wzgl dem emocjonalnym i psychicznym, ale w *Kuklach* jest w nim rwnie zawarta apoteoza poznania i do wiadczenia intuicyjnego. B dzie to wi c zarwno aluzja do archetypowych uj kobieco ci, jak i wra liwo ci twrczej oraz caego kulturowego spadku po „epokach ducha”. Sofie, pogodzona ze swoimi mo liwo ciami intelektualnymi, sluchaj c niezrozumialych sformulowa , rezygnuje z prby wchodzenia z nimi w partnerski dialog - pozostaje wierna wlasnej interpretacji wiata:

Tak Sofie my li, e kdy se lovek to i na koloto i nebo houpa na houpa ce, ocita se vlastn v nepravdivem vztahu ke sv tu? Tak u en Svadlenka neumi ten pocit vyjadrit, ale v ka dem pripad mohla byt pouf jen le ka (K, s. 215).

Sofie nie zna i nie umie poslugiwa si teoretyzuj cym metatekstem - jest on nadal domen m czyzn. Jej wlasne wyja nienia oparte s wla nie na intuicji i wyra ane w j zyku prostym i nieskomplikowanym. Wyznaczaj c granice poznania, stawiaj ograniczenia poszukiwanej wiadomo ci, ktorej kobieta nie mo e w pelni wyrazi . Wa ne jest jednak ju samo dotarcie do niej, tym pilniejsze, im bardziej Sofie gmatwa i gubi svoj to samo , im trudniej jest jej odpowiedzie na pytanie o to, kim jest. Nieoznaczenie wlasnej to samo ci grozi, wedlug slov Hynka Machovca, cakowitym uwi zieniem w innej („ lovek [...] mohl by se propadnout do cizih ovedomi a uvznout v nem”, K, s. 204). W w drwce bohaterki znajduje si jednak moment o znaczeniu decyduj cym: w obrazie sto pi tym (a wi c w ko cowej cz ci powie ci) czytamy:

Sofie Syslova za ina chapat. Jej i v domi je mistem, v n m se sbihaji jako paprsky kruhu udalosti minule i budouci. A tak jako v sob Sofie Syslova postupn zahrnuje v sob as v jeho prom nach a trvani, zahrnuje v sob i ruzne bytosti. Prebyvaji v ni jako v kukle, jak by se vyjadril pan Turek, ktery je entomolog. Sofie Syslova prochazi mnoha instary, postupn se svleka (nebo se naopak postupn obleka?). Na po atku byla Sofie Syslova jen sama sebou (byla—li vubec n kym). Ajednoho dne za ala v sob nosit Alici Davidovicovou, tu s perzianovym tuclem, a potom v sob za ala nosit Rut Kadlecovou, tu sochu se z je im pyskem. A potom i Nanyнку midovou, kterou v sob pocitila, kdy nesla ve snu z Riegrovych sadu vodu v její ban-

dasce. A stejne je to i se sv tem, který se kolem Sofie Syslove rozvírá v soustředných kruzích, podobných těm, které se objevily na hladině Vltavy, když do ní Pazourek vhodil kamen. A jako Pazourek kamenem rozvířil hladinu Vltavy, tak Sofie Syslova víří sv t v ude, kam vstoupí, uvadí, zprvu jen bezdky, do pohybu kolem d ju a postav, ota ejících se kolem ní jako kolem jednoho ze svých nes etných stredu. V echny ty postavy v sob vadlenka z Ri e loutek nosí, ztrácí se v nich, ale zároveň se v nich nalezá (K, s. 235-236).

W cytowanym fragmencie uwag zwraca informacja o rozpocz cie pracy wiadomo ci („Sofie Syslova zacína chapat”). Nakładanie si ró nych płaszczyzn czasowych oraz pojawianie si ró nych osób zostaje przypisane Sofie, jest wynikiem uruchomienia jej pami ci i wyobra ni. Aktualna pozostaje przy tym zasada reinkarnacyjnej ł czno ci odr bnych bytów: procesowi odzyskiwania wiadomo ci towarzyszy irracjonalne poczucie „noszenia i zawierania ich w sobie” („A tak jako v sobe Sofie Syslova postupne zahrnuje v sobe as v jeho promenach a trvání, zahrnuje v sobe i různé bytosti”). Mimo udziału sfery racjonalnej, idea wiecznej metamorfozy jako obowi zuj ca w *Kuklach* wizja istnienia nie traci swojej wa no ci. wiadomo bohaterki zyskuje status miejsca jednocz cego czas i wydarzenia („Její vědomí je místem, v něm se sbíhají...”), ona sama oznaczona zostaje jako rodek koła. Figura koła jest tu przywołana w dwóch wariantach. Pierwszy z nich to koło - okr g, pojmowane jako „kr g zdarze przeszłých i przyszłých” („kruh udalostí minulých a budoucích”) - w tym uj cie uwypukleniu ulega aspekt czasowy. W wariacie drugim spotykamy si z nawi zaniem do znanego z *Podoboji* motywu karuzeli (sytuacji uwi zienia); tutaj pojawia si ona jako „koło zdarze i postaci” („kolo děju a postav”), tajemniczy mechanizm uruchamiany przez bohaterk powie ci. W obu przypadkach Sofie zajmuje pozycj centraln . Jej symbolika jest, rzecz mo na, klasyczna. W rozwa aniach Pouleta po wi conych symbolicznym znaczeniom koła u Dantego (u którego spotykamy si m.in. z motywem kr gów na powierzchni wody, obecnym w przytoczonym wy ej fragmencie powie ci Hodrovej), jest ono wraz ze swoim rodkiem wyobra eniem wieczno ci (porównanie analizowanego fragmentu *Kukel* z wywodem Pouleta u wiadomia, e w powie ci Hodrovej spotykamy si z bezpo rednimi nawi zaniami do francuskiego badacza):

[...] Dla Dantego, píše Poulet, [...] położenie rodkowego punktu koła wyobra a nie tylko jedno i nieruchomo czasu boskiego, ale również rozliczno jednoczesnych stosunków, jakie istnieją pomi dzy nim a zewn trznym i ruchomym czasem stworze . Wieczno nie jest po prostu osi , wokół której obraca si czas; jest ona również punktem, w którym jak promienie koła zbiegają si wydarzenia czasu przeszłego i przyszłego, jednocz c si w wiadomo ci Boga⁸¹.

rodek koła, stwierdza dalej Poulet, jest symbolem Boga jako o rodka poznawczego i o rodka siły, miejscem współistnienia wszystkich rzeczy i twórcze-

⁸¹G. Poulet, *Metamorfozy koła*, przeł. D. Eška [w:] ten e, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Bło skiego i M. Głowski, przedmowa J. Bło skiego, Warszawa 1977, Pa stwowy Instytut Wydawniczy, s. 335.

go działania, zarówno przestrzennego, jak i czasowego; działania, z którego rodzi si Słowo⁸². Nadanie takich wła ciwo ci Sofie jest równoznaczne z obdarczeniem j szczególn moc - moc stwórcz , któr potraktowa mo na jako metafor mocy autorskiej. Jednocześnie nie ujawniona tak mo liwo absolutnego panowania nad czasem i przestrzeni w nast pnym fragmencie powie ci ulega pewnemu ograniczeniu - pojawiaj si pytania maj ce form ostrze e , rodzaj nawoływania do pokory:

A neni Sofiinym ůdĕlem, aby její ěivot, stale pĕieruSovanĕ a obnovovanĕ, složenĕ ze smrti a zrozenĕ, skonĕil jednoho dne uplnĕm rozplynutĕm, kterĕm ji stra ě Hynek Machovec? [...] Sofie Syslovĕ se ovSem myli, kdy se domnĕvĕ, ě její bytost je něco zvlĕstniho. [...] To si Syslovĕ my li, ze je vĕĕnĕ? (K, s. 236)

Nie prowadzi to jednak do zatrzymania procesu poznawczego: Sofie odkrywa magiczne wła ciwo ci niektórych przedmiotów oraz tajemnic ruchu koleistego, który umo liwiał wej cie w kolejne kr gi pami ci:

Sofie Syslovĕ [...] u zaĕinĕ chĕpat. Jsou predmĕty jako kolotoĕ nebo otĕĕeci kfeslo, nebo houpaka a divan, kterĕ maj ě zvlĕstni moc. Nĕkdy se staĕi na nich oto ěit nebo zhoupnout, amisto se zaĕne promĕřtovat, pozvolna spĕlyn s jinĕrn mĕstem. A tehdy takĕ vĕci koĕlem, napřiklad vĕSĕk na aty nebo polStĕrek, procitnou nakrĕtko ze svĕho mnohaletĕho spĕnku. [...] toti zakl ta mĕsta zzakuklenĕ vĕci se otvirajĕi ao ěivajĕi otĕĕĕvĕm ahoupavĕm pohybem nebo pouhou chĕzi koĕlem dokoĕa ěi sem a tam (K, s. 264-265).

Rzeczywisto „ywych obrazów” przeniesiona zostaje do teatralnej pracowni i oznaczona jako o ywiony wzrokiem wyobra ni wiat lalek:

Sofie Syslovĕ Sije v kreĕovně RiSe loutek. Nad hlavou ji vis! Hana Makovĕ, vlastně Anna Mackovĕ, tak se neSfastnĕ Peckovĕ-Pexovĕ milenska jmenoala. [...] A takĕ ji nad hlavou vis! Pavel Bolinka, kterĕ se tu jednoho dne objevil v kostymu ěiSnfka [...]. Ted', kdy se Sofiinaprvi lĕskapromĕnila v loutku [...] (K, s. 275).

wist zabrzmĕi ponownie, penetracja pami ci nie zostaĕa bowiem zako czone. Poprowadzi, ju po mierci pana Sysla, najpierw do pokoju babci, gdzie rozgrywa si identyczna scena, jak ta, która rozpoczyna *Kukĕy*. Kridło zniknie w gĕł bi podziemnego wiata (wnikaj c we przez otwór w dywanie) i powiedzie za sob do miejsca symbolicznych narodzin i mierci - po raz pierwszy - na razie ostro n i niepodejmuj c tej drogi Sofie:

A kdyby Sofie Syslovĕ sestoupila takĕ timto kanĕlem, nena la by tam dole ten samy, nebo spĕs ĕalSi dvĕr podobny [...] predchozim? [...] A mo na ě kdyby Sofie Syslovĕ postupně prochĕzela dvory svĕho ěivota, le ěim ve stale vĕtSi hloubce, a kdyby se spouStĕla ĕal ěmi a ĕal ěmi kanĕly, sestoupila by tak poslĕze a na dvĕr svĕho zrozenĕ, kterĕ by byl zĕroveřt dvorem její smrti (K, s. 262).

⁸²Tam e, s. 336-337.

Odnalezienie wejścia do tajemniczej strefy, podobnie jak wcześniejsze poszukiwania wejścia do praskich katakumb, przywołuje znany motyw obrazu czy poszukiwanie siebie. Zstąpienie Sofie do głębi ma również inne znaczenie. Zajmując miejsce ojca w jego obrotowym fotelu, próbując odkupić jego winy, Sofia dostaje się do Jeleniego Parowu, w głębi odrzuconych przez ojca wspomnień. Wszystko to – począwszy od wyznaczenia „autorskiego” centrum i identyfikacji ruchu kolistego, po drogę w stronę zmarłego i krainy miernoty – staje się zapowiedzią w drówek, podjętą w ostatniej części cyklu – w *Thecie*, w drówek zainicjowanej przez wist rozbrzmiewającą w powieści *Kukły*.

Odnalezienie w sobie źródła autorskiego pozwala na oznaczenie siebie jako marzycy, posilkuje się wyobraźnią i wspomina się twórcę, a pojawia się w efekcie takiego działania rzeczywistość – to przede wszystkim twórczość fantazji, pozór tworzony w wiadomości jednostki. Literackość tej rzeczywistości jest w *Kuklach* sygnalizowana aluzyjnie, przez wyjaśnienie charakteru „ywych obrazów” babci Młynarowej. Dziedziczona przez bohaterki powieści skłonność do ich tworzenia, jak się okazuje, posiadał również przedstawiciel młodszej części rodziny. Tradycja „ywych obrazów” zapoczątkowuje mianowicie pradziadek Kukla. „Asi tenhle sklon zdedila po babi ce Mlynarove a ta jej zdedila po pradede kovi Kuklovi a pradede ek Kukla [...]” (K, s. 50). W związku z profesją pisarską pradziadka źródło formy nadawanej słom na jawie w jakim sensie sytuuje się w literaturze: „Nejspsfs to byl zase jeden z yvych obrazu [...] o ktefych se vypravi v knihach pradede ka Kukly” (K, s. 10). Jednak babcia przejmując od domniemanego ojca-pisarza zaledwie skłonność do fantazjowania, podczas gdy on posiadał umiejętność przedstawienia swoich wizji w formie literackiej. „ywe obrazy” babci nie są wiadomym autorstwa aktem, lecz wymysłem chorej psychiki, tworem wyobraźniowym. Sofia nie „przekracza” tego dziedzictwa. W *Kuklach* znajdują się jedynie dyskretne, zmetaforyzowane sygnały wskazujące na tekstowy charakter wywoływanych przez nią z pamięci obrazów, przeznaczone dla czytelnika i pozostające w warstwie kompetencji narratorskich. Pierwszy z nich to ujawniona sytuacja „snu na jawie” („[...] zacina Sofia Syslova pri iti snovat pribehy [...]”, K, s. 50), nawiązująca do tezy Zygmunta Freuda o charakterze twórczości literackiej jako właściwego rodzaju snu na jawie⁸³. Drugim sygnałem jest motyw dziergania, robienia na drutach, odpowiadający metaforze „tkania opowieści” („Ale mo na, e pribehy, ktore v tech chvilich sprada [...]”, K, s. 23), a także, również po rednio, metaforze tekstu jako tkaniny przejętej od Rolanda Barthesa. Wszystkie znacze-

⁸³ Postać ta posiada rzeczywiste odniesienie do pisarza czeskiego, Karla Ladislava Kukli – autora romanetu *Podzemni Praha* oraz zbioru opowiadań *Praha neznama*, stanowiących prototypy „ywych obrazów” babci, np. lotu balonem nad Pragą. Pojawiająca się w ten sposób przestrzeń intertekstualna staje się częścią pamięci rodzinnej. Nawiązanie do K.L. Kukli potwierdza m.in. František Kautman, por. tenże, *Skica Daniela Hodrovej*, dz.cyt., s. 6.

⁸⁴ Por. np. S. Jaworski, „Pisz, w której jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, Universitas, s. 36.

nia daj si wpisa w kontekst e skiej metafory pisania⁸⁵. Sofie, odzyskuj ca wiadomo kreacji, nie osi ga wiedzy o sobie jako autorce tekstu; pozostaje osob marz c , fantazjuj c , ni c na jawie, a „literatura”, któr tworzy, znajduje w *Kuklach* swoje romantyczne ródło - w porz dku wyobra ni i zapelniaj cych j obrazów. Najwa niejszym dokonaniem Sofie jest autorefleksja i uzyskana dzi ki niej wiadomo autorstwa, wi c oddzielenie si i upodmiotowienie⁸⁶.

W kr gu autotematyzmu *Thety*

Narratorka-bohaterka *Thety* jawnie „tka” swój tekst: „pisz powie ” - potwórzy kilkakrotnie, by w zako czeniu powie ci oznajmi : „Pi u roman abych zachranila ive, ale take abych vyvedla z nepameti minulost, sve mrtve, abych z ni vyvedla sama sebe” (Th, s. 137). Detektywistyczne, pełne pyta i zagadek poszukiwanie, poruszanie si po omacku po nieznanym i tajemniczym gruncie pami ci organizuje jej - oraz zmuszonemu do aktywno ci czytelnikowi - wypraw po to samo .

Pami w *Thecie* istnieje jako labiryntowa przestrze domysłu⁸⁷, domniemania i hipotezy. Realizuje si zarówno w przebiegu fabuły, jak i w warstwie narracji. Podstawowym działaniem fabularnym b dzie w powie ci poszukiwanie to samo ci odzyskiwanej w wyniku rekonstrukcji wiedzy o przeszło ci. Hipotetyczno takiej kreacji i autokreacji ma swoje ródło w zawodno ci i nieokrełono ci pami ci, wzmacniaj j ró ne formy nieczytelno ci, nieobecno ci, braku. Dotyczy to tak e materiałów faktograficznych: tekstowych (zapiski matki) czy wizualnych (fotografia). Czytanie kalendarzy i notatek b dzie si np. wi - zało z zawsze niepełnym deszyfrowaniem inicjałów i skrótów, a w przypadku fotografii uwag zaprz tnie brak elementu - mufki, której nie ma na jednym z dwóch zdj rodzinnych. Tego rodzaju rozwi zaniem fabularnym towarzyszy narracja, w której stan niepewno ci i niewiedzy ujawniony zostaje na poziomie

⁸⁵ Tkanie to tak e metafora przedstawianej w literaturze pami ci - „obrazów przeszło ci [...] wysnuwanych z osnowy zapomnienia”. Por. M. Zaleski, *Formy pami ci*, dz.cyt., s. 32. W przywołanej wypowiedzi Zaleski nawi zuje do rozwa a Waltera Benjamina na temat powie ciowego cyklu M. Prousta *IVposzukiwaniu straconego czasu*. O tkaniu jako metaforze pisania oraz o uto - samieniu figury autorki z prz dk pisze Krystyna Kłosi ska w artykule *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 87-112. Problem ten powróci w ostatnim rozdziale pracy.

⁸⁶ Fragmenty tego rozdziału pt. *Powie „Kukły” Danieli Hodrovej, czyli powracaj ca w przemianie przeszło i wiadomo autorstwa* publikowane były na łamach czeskiego czasopiśma „Slavica Litteraria” 2002/ X5, s. 39-52.

⁸⁷ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia ró y”* [w:] ten e, *Imi ró y*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, Pa stwowy Instytut Wydawniczy, s. 613.

j zykowym. Przejawia si on m.in. w nagromadzeniu zda pytaj cych, niedo-ko czonych, urwanych. Te pojawiaj si w wypowiedziach postaci i narratora, ilustruj c dialog mi dzy twórca, postaci i czytelnikiem, a tak e na poziomie metatekstowym, gdzie s przykładem wzajemnego komunikowania si mi dzy ró nymi rolami podmiotu autorskiego. Uzupełniaj je inne j zykowe sygnały poznawczej ambiwalencji: b d to np. formy modalne „sotva”, „mo na” i stwierdzenia typu „nevím” czy „co ja vím”? Wszystkie wymienione zabiegi potwierdzaj , e powie rezygnuje z autorytatywnego orzekania o wiecie, który postrzegany jest jako niestabilny i niejednoznaczny.

*

„Pisz powie ” - wyznaje w *Thecie.jej* narratorka, manifestuj c jednoznacznie swe autorskie kompetencje. Ju w pocz tkowych partiach tekstu możemy j , mimo braku imienia i nazwiska, uto sami z autork powie ci *Podoboji* i *Kukły*: „Po Podoboji a Kuklach mám v umyslu napsat román [...]” (Th, s. 9). Od tego momentu *Theta* sytuuje si w obszarze „literatury z autorem w roli głównej, odśłaniaj cym proces pisania swego dzieła”⁸⁸ . Tym razem wyprawa w przeszło wyra nie wi e si z pisaniem powie ci i wytwarzaniem tekstu, dodatkowo jego autorka posługuje si - zarezerwowan dot d dla m czyzn - form wypowiedzi metatekstowej. Pojawiaj si w niej znane z poprzednich powie ci i poddawane tam naukowej refleksji motywy; jeden z nich to motyw przepa ci. W *Podoboji* i *Kuklach* towarzyszył mu filozoficzny kontekst koncepcji Blaise’a Pascala o dwóch przepa ciach. Wynikaj cy z niej egzystencjalny dramat człowieka, przez odniesienie do m skich postaci, nabierał wyra nego zabarwienia ironicznego. Tak e w *Thecie* rozbitcie i zawieszenie zwi zane jest z poruszaniem si po wiecie rozdartym na dwie cz ci: na „ ycie prawdziwe” i „ ycie urojone”⁸⁹ , tym razem jednak nie ma tu ani cienia ironii. Hodrová wprowadza inne znaczenia przepa ci: jest ona piekłem, znakiem amorficznych form egzystencji, chaosem pocz tku; pojawia si koresponduj ca z tym wykładnia psychologiczna K.G. Junga: „V rovine psychologické odpovída propast, Jungüv ‘Abgrund’, jednak neur itosti detstvi, jednak nerozli enosti ko ce, rozkladu osobnosti” (Th, s. 44). Przepa staje si symbolem mistycznego spotkania i poł czenia w procesie zdobywania samowiedzy, wprowadza opozycj gł bi i wysoko ci, a tym samym dwa kierunki działania opisuj ce wst pienie - wejcie i zst pienie - zej cie. „Propast - ko czy swój wywód - se vyskytuje ve v ech kosmogonických systémech jako po atek a konec vesmírného vývoje” (Th, s. 44). Dla zagadnienia to samo ci interesuj cy staje si kontekst psycholo-

⁸⁸ B. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu. (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Pozna 1991, Wydawnictwo WiS, s. 51.

⁸⁹ Okre lenia te przejmuj za Stanisławem Ro kiem, ten e, *Lekcja zamaskowania według Ody-sa* [w:] *Maski*, wybór, opra , i red. M. Janion i S. Rosiek, t. II, Gda sk 1986, Wydawnictwo Morskie, s. 184.

giczny, wyznaczaj cy dwa bieguny ludzkiego ycia: dzieci stwo z jego dawno-ci , nieokre lono ci „otchłani niewiedzy” oraz dorosło , nios c w sobie niebezpiecze stwo rozkładu osobowo ci. Mi dzy tymi biegunami - „ciemno-ci ” dzieci cej pami ci i niepewno ci własnej to samo ci zagubionej w labiryncie powie ciowych bytów, w otchłani tekstu - porusza si w *Thecie* jej nar-torka-bohaterka.

Metatekst stanowi w *Thecie* jeden z wa niejszych poziomów ujawniania si „ja”, zapewniaj c mu w powie ci organizuj c rol . Zjawisko to, charaktery-styczne dla prozy zawieraj cej formy dyskursywne, opisuje Andrzej Sulikowski:

Skoro zostało rozebrane przez autora tradycyjne rusztowanie akcji, stanowi cej o fabularno ci narracji, w zamian powinno by skonstruowane co , co w cz ci przy-najmniej mogłoby ud wign ci gł i spójn struktur tekstu dyskursywnego. Tym czynnikiem o doniosłej funkcji kompozycyjnej staje si , jak mo na było przypusz-cza , ten, który mówi, my li, poszukuje. Poczynania „ja” mówi czego ze rodkowuj uwag odbiorcy, urastaj do osiowej roli zdarze , sumuj si w rodzaj zast pczej, intelektualnej fabuły⁹⁰.

Obecno metatekstu jest zarazem ilustracj jego zhierarchizowanej varian-towo ci. Kazimierz Bartoszy ski pisze: „Hierarchiczno podmiotu tekstowego wyst puje w przypadku pojawiania si wypowiedzi metatekstowych w ramach komunikatu, które jakby wertykalnie przekształcaj podmiot tekstu”⁹¹. Jedno-cze nie metatekstowe partie powie ci jednocz kolejne warianty „ja”: , „ja” wy-powiadaj ce metatekst wyst puje zarazem jako „ja” opowiadaj ce, a wi c jako narrator autorski oraz , „ja” działaj ce w wiecie przedstawionym w roli bohater-ki wyselekcjonowanych wydarze , zwłaszcza tych, które odnosz si do niezbyt odległej przeszło ci. Dodatkowe rozbiecie narratorskiego podmiotu obserwujemy tam, gdzie równolegle do narracji pierwszoosobowej pojawia si narracja trze-cioosobowa; tu ponownie o rodkiem scalaj cym rozerwan perspektyw opo-wiadania staje si metatekst. Jednocze nie - w partiach narracji pierwszooso-bowej nast puje zró nicowanie podmiotu na narratora wiod cego opowie o fikcyjnych zdarzeniach i na uczestnika „prawdziwych wydarze ” (cudzystów wydaje si tu niezbdny - wszak autobiografia zwi zana z „autentykiem”⁹² ju we wst pie powie ci oznaczona zostaje słowem „takrka” - „prawie”: „Na nekte-rych mistech se pokusim o text takrka autobiograficzny”, Th, s. 9). Mo emy wi c, za Jerzym Jarz bskim, mówi o charakterystycznej dla współczesnej pro-

⁹⁰ A. Sulikowski, *O formach dyskursywnych w prozie powojennej* [w:] *Studia o narracji*, dz.cyt., s. 245-246.

⁹¹ K. Bartoszy ski, *Podmiot literacki - konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 34-35.

⁹² Jest to termin Jerzego Jarz bskiego. „Autentykiem - pisze Jarz bski - nazywam [...] taki element utworu, który, na mocy umowy autora z czytelnikiem, traktuje si w odbiorze jako odbicie realnego, jednostkowego faktu (przedmiotu, osoby, zdarzenia), odniesionego do sfery osobistego do wiadczenia pisarza jako człowieka z krwi i ko ci”. J. Jarz bski, *Kariera autentyku* [w:] *Studia o narracji*, dz.cyt., s. 208.

zy „stałej oscylacji ja - origo”, a podmiot mówi cy w *Thécie* oznaczy jako rodzaj hybrydy: autor-narrator-bohater⁹³.

*

Wywoływanie zmarłych i o ywianie ich w pami ci - w powie ci to równie pretekst do poszukiwa to samo ci tej, która powie pisze. Prawdziwym sprawdzianem b dzie w tej samej mierze pami , co tekst, zarówno wspomnianie, jak pisanie - „pisanie siebie”, umieszczenie si w tekstowym wiecie, pełnym, jak si oka e, niebezpiecznych pułapek i kieruj cym si własnymi prawami. Podlegaj im: „wspominaj ca” ujmowana jako figura tekstowa oraz ci, którzy s przez ni wspomniani. Tak tekstow figur staje si - przypomina Marek Zaleski - ka dy autor podejmuj cy ryzyko zmierzenia si w powie ci z własną przeszło ci : „ yjemy w wi zieniu j zyka i ju sam fakt, e co dostaje si w tryby jego mediacji, przes dza o tym, e autor zamiast twarzy otrzymuje mask . [...] Pisz c o sobie, autor - nawet wbrew sobie - staje si ‘kim innym’; postaci literack ”⁹⁴ (w *Thécie* sytuacja ulegnie znacznemu skomplikowaniu, gdy jej autorka skorzysta z wielu masek i strace czo wyda si na pastw fikcyjnych bytów). B dzie to dla niej rodzaj autobiograficznej próby zrekonstruowania przeszło ci, próby wiod cej ku samopoznaniu. Powtórzenie ycia w autobiograficznej narracji, mówi Zaleski, to rodzaj jego hermeneutycznej lektury, umo liwiaj cej osi gni cie tego, co nieuchronnie wi e si z ka d spowiedzi , z ka dym powa nym powrotem do przeszło ci - dystansu wobec własnego ycia. Ka dy, kto „decyduje si pisa swoje *Wyznania*, powtarza za Lévi-Straussem Zaleski, robi to, poniewa musi przeje przez ‘ja’, aby si od niego oddzieli ”⁹⁵, aby osi gn pewien „punkt zerowy”, w którym zaczynaj si „powtórne narodziny”⁹⁶. Akt autobiograficzny traktowany jest

[...] jako literackie wiadectwo zako czenia trzeciej, ostatecznej fazy rozwoju osobowo ci (pierwsza to zdobycie j zyka, druga osi gni cie dojrzało ci), a wi c rodzaj *rite de passage*, stanowi cy powtórne narodziny i powtórne zdobycie j zyka w procesie osi gania samowiedzy⁹⁷.

W *Thécie* autobiograficznemu powrotowi do przeszło ci, poprzez wpisanie go w kontekst wtajemniczenia, zostaje nadany gł bszy wymiar metafizyczny. Celem w drówki jest dotarcie do „ wi tego miejsca”, do przewidywanego centrum, w którym zawiera si tajemnica ycia i istnienia; to droga *regressus ad uterum*. W pracy *Román zasvěcení* pisze Hodrová, e jest to:

⁹³ J. Jarzbski, *Co si zdarzyło w teatrze mowy*, [w:] *Autor-podmiot literacki-bohater*, dz.cyt., s. 231.

⁹⁴ M. Zaleski, *Formy pami ci*, dz.cyt., s. 81.

⁹⁵ Tam e, s. 89.

⁹⁶ Tam e, s. 95. Zaleski przytacza słowa Paula Johna Eakina.

⁹⁷ Tam e, s. 95.

[...] osvobození ducha ovězněného v hmotě, vnitřní očistu, vzkrŕSenf, vzestup k nebeskému ohni, nalezení kamene mudrcu, alchymické Velké Dilo, návrat k prapůvodní dokonalosti, zazrak transsubstanciace, spojení s Bohem. [...] Základem miciaceje mytus znovuurozem .⁹⁸

W zwi zku z tak poj t tajemnic nieustannie sygnalizowana jest obecno *sacrum*, sakralnego charakteru nabieraj same wspomnienia, rodzaj „wewn trznej” duchowej przestrzeni wtajemniczenia. Jej tajemniczo i iluzoryczno podkre la charakterystyczne dla pami ci powtarzanie, w którym rzeczywisto istnieje jako odrealnione odbicie przeszło ci. Domen wtajemniczenia jest równie miasto, które „przemienia” si i nakłada we wspomnieniu. Staj c si miejscem zdarze osobistych i historycznych, ukazuje swój palimpsestowy charakter. Tego rodzaju w drówk staje si te powie , w której postaci przekraczaj granice mi dzy fikcj a rzeczywisto ci , podwa aj c ich autonomiczno ; jest ni wreszcie przestrze słów, które „czekaj ” na swoje znaczenie. Słowo, jak pisze Hodrovâ w swojej pracy, „bł dzi w lesie znacze , poszukuje siebie”⁹⁹ . Od pocztku te pojawia si w (majcej otworzy drzwi pami ci) formie ewokujcej obrz d: w „magicznych” formułkach, lejtmotywach, rymowankach, w czym na kształt rytualnych mruczanek, rytmicznych powtórze :

Soudruh Midas ma o li uši, za epta Eli ka Berânkovâ formuli vstupniho rituálu (Th, s. 17).

Na lapuje opatrně /tvor - tēta - tanātos/ i kdy její kroky nemu e být sly et /tāta/ [...] srdce sejf v prsou divoce rozbu i. -Tvor-tēta- tanātos - tāta- tvor- té, z dāli k ni doléhaji nesrozumitelnâ slova řečového cviění, snad antického chóru. Tanātos - ta... (Th, s. 18).

Tvor - thēta - Thanatos — tāta - Tvor - thēta — Thanatos - tāta - Tvor - thé... (Th, s. 181).

Cikân si celé dny tiSe prozpěvoval: Nane man, nane man... Jeho zpěv měl neurčitou, monotonní melodii /ni rat davesoso ěi baro pharipen/, neutichal, ani kdy se ve stredu av neděli u jeho postele shromâždila poetná rodina /andre mro jiloro/ [...] /Nane man, nane man/. Nutili ho pit, odmítal, mlčky se na něj chvíli dívali /ni rat davesoso/, jak zpřvâ/ěi baro pharipen/, pak vâichni odešli /andre mro.../ (Th, s. 14—15).

„Próba powie ci”, powi zana z poszukiwaniami własnej przeszło ci, ustanawia nowe obszary penetracji i nowe granice poznania. Decyduj cego znaczenia nabiera w niej to samo autora, który, badaj c mo liwo ci powie ciowej fikcji, na zmian odzyskuje i traci dystans wobec siebie samego - wspominaj cego/pisz cego. Doprowadza to do zró nicowania pozycji narratora i postaci literackiej, pełni cych rol powie ciowych masek. I tutaj przekraczanie granic ma charakter mistycznej w drówki, w której przedmiotem refleksji staje si , jak pisze Helena Koskovâ, „powie jako narz dzie intensywnego poszukiwania

⁹⁸ D. Hodrovâ, *Roman zasvěcení*, dz.cyt., s. 11.

⁹⁹ Tam e, s. 207.

sensu”¹⁰⁰. Celem powie ciowej wyprawy jest spenetrowanie granicy między fikcją i rzeczywistością, uyciem i powiecią oraz odnalezienie słów, które umożliwi „o ywienie” tego, co pochłonęła śmierć i wskazać to, co prawdziwe – „stać się ciałem”. Autorka *Théty* chce dokonać cudu „przemienienia”, chce wywieść zmarłych z królestwa śmierci i ożywić ich w powieci, a zarazem odnaleźć siebie, dowiedzieć się, kim jest. Przejść ciu przez powieć i tekst towarzyszy pragnienie odkrycia nieznanego, wydobyć z niepamięci przeszłość i nadanie kształtu przyszłości.

Poszukiwanie zmarłych w *Thécie* rozpoczyna się, podobnie jak w *Podoboju*, od śmierci; b dzie dotyczy tych, którzy odeszli do sfery niebytu. Ich materialność, rzeczywist nieobecność ma unieważniać sama czynność pisanie; jej nieustanne, wręcz uporczywe podkreślanie rodzi wątpliwości, i – jak stwierdza Zaleski – „pismo ma zastąpić czyj nieobecność”¹⁰¹. Symbolizują one formy znakowe i fikcyjne, jak Tvor, zagadkowa postać, która pojawia się w jednym z pierwszych ustępów *Théty* (ujrzy ją w metrze Elika Beránková). Tvor towarzyszy kolejnemu bohaterowi, panu Chaunowi, i w pewnym momencie zidentyfikowany zostaje jako jego dusza; pó niej stanie się także duchem ojca bohaterki-narratorki:

Teprve poté si Elika váimne predmétu, který pan Chaun dr i mezi dvěma prsty pravé ruky. Predmétu? Stvořen? Pan Chaun vede loutku. [...] Elika Beránkovu, která jde za nimi v tu chvíli napadne, že po boku pana Chauna nekráčí, nevznáš se plavnými skoky poufová loutka, ale duše pana Chauna. A Tvor, uklidněn, vykročí zvesela lehkým tanečním krokem, patami se téměř nedotýká země. Takhle nějak se vznášejí mrtví, pomyšlí si Elika Beránková (Th, s. 11).

Ta loutka – Tvor, který jako by byl svým vzezřením a pohyby groteskní podobou, duchem jejího otce (Th, s. 27).

Tvor, „cytat” z prozy Very Linhartovej, to byt tekstowy, sygnał tekstowo ci wiata *Théty*. Przedstawiony jest jako zarys postaci, jej potencjalność, jest „cieniem” osoby, w którą może się przemienić. A zarazem Tvor – zmieniający się, „wylewający” z konturów i niestabilny – sygnalizuje, że rzeczywistość w *Thécie* nie posiada zdecydowanych, jednoznacznie określonych kształtów, że powieci, tak jak pamięci, obca jest zasada figuratywności. Wyprowadzanie zmarłych to droga „z metra śmierci” – w górę „ruchomymi schodami” powieci, w trakcie której fikcyjnymi postaciami, tak jak Tvore, wstrząsnie, by może, delikatna fala życia i powiedzie je drogami powieciowej przemiany:

Elika Beránková pozoruje, že élanovaným tělem tvora probíhá nepatrné chvění, chvění přechází na ruku pana Chauna (anebo je to naopak?). [...] Oběsá sebou Tvor kubně, jako by jeho tělem projela křeč. Když vlak doježdí do stanice Jirho z Poděbrad, začne se Tvorovo tělo, může-li se tak nazvat změť nití a polystyrenových élanů, vlnit od hlavy k patě [...] Tvor [...] nemůže se do kat, a

¹⁰⁰ H. Kosková, *Trilogie Daniely Hodrové*, dz.cyt., s. 13.

¹⁰¹ M. Zaleski, *Formy paměti*, dz.cyt., s. 107.

bud nahore, a se pred nim rozevre sv t vzru ujici svou nekone nou promenlivosti (Th, s. 11-12).

Tvor to równie , jak wynika z poprzednich cytatów, marionetka, czekaj ca na o ywienie w powie ciowym teatrze. Ten znany z *Podoboji* i *Kukel* antyiluzyjny motyw powraca w *Thecie*, znajduj c tu swoje ródło we wspomnieniu dzieci cych zabaw: zabawki o ywały ju w r kach malutkiej Eli ki: „Sedela v ohradce naha, s bilym platenym klobou kem na hlave, a hrala si s klaciky, ktore kołem sebe nalezla. Klaciky v rukou ditete o ivaly” (Th, s. 45). Uzupełnia je wspomnienie zabawy lalkami w łazience. Jego najwa niejsz funkcj jest podkre lenie udziału dzieci cej wyobra ni w akcie przemiany martwych przedmiotów w ywe istoty¹⁰². W dzieci cej dyspozycji pozostaje istnienie uwi zionych w marionetkowej egzystencji lalek, ono spełnia lub unicestwia ich „marzenia o zmartwychwstaniu”, rozpoczynaj c zabaw od nadania im imion:

Vzpominam si, e jsem si s t mi loutkami [...] nejradsji hrala v koupelnó [...]. Hrala jsem si s nimi ve vane. [...] VSechny loutky, byli mezi nimi Jeni ek a Marenka [...] Kral, Kralovna, Mlynar a take Ka parek [...] snily o tom, ejednoho dne stanou na obrub vany [...]. Vana pro n byla o istcem. [...] peklo [...] nachazelo se podle nich pod vanou. [...] A kdy je prepadl stesk, eptaly o raji. Tu ily, e za ina nekde tam, kde se na urach su i pradlo [...]. A potom dochazelo k nanebevzetí - zav sila jsem zavinetou loutku na uru nad vanou. [...] Zave ena tam nahore, snila loutka o znovuzrozeni (Th, s. 33-34).

Pisanie powie ci jest powtórzeniem tej zabawy, jej „dorosłym” wariantem: duchy zmarłych wywoływane s w niej „odtokowym otvorem” słów z piekła niepami ci i niebytu, aby uczestniczy w autorskiej zabawie w fikcj ich „ycia”, a po przej ciu przez ni , „zbawione” ponownie odej . Obecna w *Thecie* sfera „marionetkowej ontologii” nasila antyiluzyjno powie ci i podkre la umowno jej rzeczywisto ci. W prowadzonej tu grze lalkom nadawane s cechy ludzkie, o ywia si je i wł cza do akcji; powie ciowe postaci ko cz swój los jako lalki („[...] je zvlá tni, e romanove postavy, pote, co prosly textem, uplne nemizi, nybr se v me predstave meni ve sve zmen ene dvojniky ze dreva a sadry, v loutky”, Th, s. 99). Przemiany maj swoj kontynuacj w zamianie „ywych” bohaterów - najpierw w postaci fikcyjne, a nast pnie w zwierz ta czy ro liny. Bywaj one jednocze nie przedstawiane jako dokonuj ce si niezale nie od pisz cej autorki, jakby bezradnej wobec fikcji i konsekwencji własnych decyzji, dzi ki czemu budowana jest iluzja, i dziej si rzeczywi cie. Wi e si to

¹⁰² Według Junga, dziecko potrafi w swojej wyobra ni pomniejsza ludzi i wiat do rozmiarów swoich zabawek, w ten sposób łatwiej jest mu oswoi nieznane zjawiska i zaprzyja ni si z nimi; zabawa stanowi wi c rytuał przej cia, przygotowanie do dorosłej inicjacji. Zob. Z.W. Dudek, *Jungowska psychologia marze sennych*, dz.cyt., s. 39. Jak pisze Czabanowska-Wróbel - u ródł literackiego obrazu dziecka bawi cego si antropomorficzn zabawk znajduje si antyczny topos wiatu jako teatru, człowieka jako aktora czy lalki na scenie ycia, ł cz cy si z filozoficzn metafor boskiej zabawy wiatem i lud mi. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Dzieci, pajace, lalki...*, dz.cyt., s. 224.

ze wskazaniem na immanentne, wewn trzne „siły” powie ci, na autonomiczno i niezale no fikcji, na „rozp tane” pisaniem i niedaj ce si opanowa tajemnicze powie ciowe moce. I tak, np., autorka nie umie zapanowa nad przemian Vladislava Hrach (fikcyjnego odpowiednika m a, Karla Miloty) w ptaka:

Ted' u nepochybuji o tom, e se Vladislav promeŕtuje. V po ledni dob se to opakuje stale ast ji. Vratil se s Rehoro vy ulice, zavre se ve sv m pokoji, zatahne zaves... Kdy potom za n jakou dobu z pokoje vychazi, tkvi mu je tS na tvari zvlaStni, bla eny vyraz. Mam strach, e mu jednoho dne ten vyraz zustane, nebude u mit silu prom nit se do sve puvodni podoby, stat se Vladislavem Hrachem, Vladislav Hrach Karlem Milotou (Th, s. 103).

Nie ma te władzy nad form obumierania, jakiemu ulega bogini Lada, czyli Bohuslava Rajska/Antonina Celakovska, przemieniaj ca si w jabłonk po tym, jak nie dostrzegła na zranionej r ce krwi: „Krev nete e, vzdyf je to ve snu, ke v emu ve snu posmrtnem” (Th, s. 158). Przemiany s równie wyrazem bezradno ci powie ci wobec autorskiego zamiaru wskrzeszenia zmarłych, zwi zanego z nadziej na ich o ywienie. W ród nich na plan pierwszy wysuwaj si postaci ojca i Rozptylenej.

Raymond Federman, omawiaj c zagadnienie literatury metafikcyjnej (zwanej przez niego surfikcj), tak opisuje charakterystyczn dla niej posta literack :

[...] ludzie ze wiata fikcji, fikcyjne istoty, nie b d ju starannie zbudowanymi postaciami, które obdarzono konkretn to samo ci , stałym zespołem społecznych i psychologicznych cech - nazwiskiem, posad , zawodem, stanem [...]. Istoty z nowej fikcji b d tak zmienne, tak niestałe, iluzoryczne, bezimienne, nienazywalne, kłamiwe, nieobliczalne, jak wypowied , która je tworzy. [...] Starannie skonstruowan posta , nosz c na sobie pi tno nazwiska, roli społecznej, narodowo ci, wi zów rodzinnych, a niekiedy wieku i cech fizycznych zast pi istota fikcyjna, istniej ca poza wszelkimi uwarunkowaniami. Ta istota b dzie w pewnym sensie obecna przy swym własnym poczu ciu, a tak e przy własnej nieobecno ci. [...] Stworzona z fragmentów, lu nych fragmentów samej siebie, ta nowa fikcyjna istota b dzie irracjonalna, nieodpowiedzialna, niepohamowana, amoralna i całkowicie zaangażowana w fikcj , w której si znajduje, naprawd wiadoma jedynie swej roli jako bytu fikcyjnego [...] ¹⁰³ .

Opis ten mo na poł czy z teoretyczn klasyfikacj postaci literackiej Hodrovej, opart na wyró nionych przez ni dwóch typach: postaci-hipotezy („postava-hypoteza”) i postaci-definicji („postava-definice”). Korzenie tej klasyfikacji tkwi , jak przyznaje autorka, w teorii Bachtina: posta -definicja wywodzi si z bohaterów eposu, prefiguracj postaci-hipotezy s bohaterowie gatunku powie ciowego ¹⁰ . Według Hodrovej, postaci-definicje s :

¹⁰³ R. Federman, *Surfikcj - cztery propozycje zamiast wst pu*, przeł. J. Anders [w:] *Nowa proza ameryka ska...*, dz.cyt., s. 427—428.

¹⁰⁴ D. Hodrova, *Postava-definice a postava-hypoteza* [w:] *Promeny subjektu*, red. Daniela Hodrova, Pardubice, Mlejnek 1994, s. 77.

[...] **bez tajemství**, nemají adny nezjevný vnitřek; bud' jsou **prazdné** - tam, kde jsou pouhou funkcí, hrají jedinou roli, nebo je jejich nitro beze zbytku zveřejněno prostřednictvím vSevědoucího či skrytého vyprávěče¹⁰⁵.

Natomiast posta -hipotez wyró nia, jak wynika z rozwa a badaczki, ze-
spół okre lonych cech, do których nale : tajemniczo , hipotetyczno , nie-
spójno , nieprzewidywalno , irracjonalno , fragmentaryczno . Posta -
-definicja b dzie si wi c odznacza kompletno ci przedstawienia, zamkni -
ciem charakterystyki; b dzie wyja niona, wytłumaczona, uzasadniona. Posta -
hipoteza przeciwnie, pozostanie niepełna, „nieodmknę ta”, niezdeternowana.
Dla Federmana wa ny jest stosunek postaci do fikcji i brak tradycyjnej charakte-
rystyki, Hodrovâ svoj teori przeciwstawia si przede wszystkim wszechwie-
dzy w kreowaniu postaci. Jedno stanowisko nie wyklucza drugiego, przeciwnie,
maj one wiele punktów styecznych i wspólń ide , opieraj c si na nieobecno-
ci w powie ci postaci rozumianej jako realistycznie odmalowany charakter,
psychologicznie umotywowanej. Niektóre z tych zało e realizuje posta Roz-
ptylenej, obraz dopełni pó niej posta Eli ki Berânkovej.

Rozptylenâ to przede wszystkim posta „obecna” przy swoich „narodzinach”
i powie ciowym „chrzcie” („L pe bud fkat ji tudi Rozptylenâ, proto e je ted'
spisovatelkou a baletkou v jedne osob ”, Th, s. 24-25). Opis jej wygl du ze-
wn trznego ogranicza si do informacji o stroju („Pokou i se urovnat si na těle
kostým z bázového vlněného flanelu”, Th, s. 24) i sylwetce („[...] velmi zhubla
za těch několik měsíců, po ozarování kobaltem se ji chuf k jidlu nevrátila”,
Th, s. 24). Te elementy maj powi za pocz tkowo bezimienn posta z osob
Milady Souckovej, a jednocze nie zwi kszý dysproporcj mi dzy spokojnym,
wr cz nobliwym wygl dem kobiety, a jej dziwnym, zaskakuj cym zachowa-
niem, odzwierciedlaj cym „rozproszon ” to samo pisarki i tancerki w jednej
osobie („Na konci louky si dokonce povyskoci (nerikâ se tomu jeté?), nohy se
přitom ve vzduchu dotknou jedná druhé - to je piece assemblé. Tanci, div divo-
uci”, Th, s. 24; widzimy, e zachodzi tu charakterystyczne ł czenie si pasm
narracyjnych, np. wypowiedzenie „to je prece assemblé” nale y zarówno do
narratora, jak i Rozptylenej). Wewn trzne „rozproszenie” koresponduje z sytu-
acj poszukiwania to samo ci: na tym etapie pozostaje ona kwesti otwart ,
a Rozptylenâ, ktorej dane jest złudzenie autonomiczno ci i samodzielno ci wła-
snych decyzji, b dzie j próbowała zrekonstruowa troch po omacku. Unaoecz-
nia to moment, w którym rozwa any jest wybór drogi po wyj ciu z Cmentarza
Olsza skiego:

Rozptylenâ vychâzi olâanskou branou, tou, která se nalézá ve spodní části
hrbitova u kostelíka s kruhovým pudorysem. Před branou zůstane nerozhodně stát.
Kterým směrem má vstoupit do città dolente, do tryznivého města, které jí připadá
cizí i povědomé zároveň? (Th, s. 31).

Dosy dokładne informácie na temat usytuovania cmentarnej bramy vydaj si podkre la jej rzeczywisty wymiar, a zabieg ten spôsôbrzmi z intencj o ywienia zmarlych - droga wiod ca z cmentarza jest drog „ku yciu”. Jednoczenie cmentarz to „powtôrzenie” fikcyjnej przestrzeni z powie ci *Podoboji*, uzupe lnia j obecno Alice Davidovicovej. Kolejn tak przestrzeni staje si wiat przedstawiony utworu Souckovej *Amor a Psyche*, wprowadzony metonimicnie przez posta g lównej bohaterki, Al bety. W rzeczywisto ci wi c Rozptylena waha si nad wyborem powie ci, do ktôrej wejdzie:

Ma jit za Al b tou, jej i postava je v dalje stale men i a men i [...] Nebo se ma pustit za Alicf Davidovi ovou, kterou je te pfed chvilf neznala a ktera prav pro la ko lém ni? (Th, s. 31).

Iracjonalno zachowania postaci podkre la fakt, e fikcyjne wiaty w lasej powie ci i powie ci *Podoboji* jawi si jej jako realne; mi dzy tym wymiarem rzeczywisto ci a wiatem empirycznym nie ma ró nicy. Pocztkowo, na cmentarzu, bohaterka nie wie jedynie, e oto „spotkala” fragment powie ci *Podoboji* („Rozptylena netu i, e prave vstoupila do romanu Podoboji”, Th, s. 25), potem jednak rodzi si w niej wra enie, i zna powie („Ty utr ky vet (nemluvalo se o chlebu a vine?) ji pripadaji povedome”, Th, s. 25). Jest to najprawdopodobniej rodzaj gry z faktami z ycia Hodrovej i Souckovej lub po prostu prowokacja literacka. Sytuacja, w ktôrej znajduje si Rozptylena, ukazuje reakcje charakterystyczne dla procesu odzyskiwania pamci i rekonstrukcji wiedzy o przeszłości: zaskoczenie, zdziwienie, w tpliwo , namysl:

Znamena to snad, e se smi ila s tou, ktera pi e? Ale ta prece dosud neni... (Th, s. 25);

Md jit za Al b tou [...] nebo se ma pustit za Alicf Davidovi ovou? (Th, s. 31).

Równie w narracji pojawiaj si pytania wskazuj ce na niewiedz narratora („Kam zamiff Rozptylena ze hrbítova?”, Th, s. 26), a zarazem pozoruj ce samodzielno i niezale no postaci. W samookre leniu i poszukiwaniu siebie najwa niejszym drogowskazem staje si intuicja oraz strz pki pamci („Je te presne nevi, kde to je, ale tu i, e u se tam bli i”, Th, s. 66). Odnalezieniu poszczególnych, odkrywanych z chwil odwiedzin okrelonego miejsca w przestrzeni miasta, fragmentów biografii, towarzyszy nieustanne podwa nianie ich wiarygodno ci i autentyczno ci. Koincyduje z tym wspomniana wy ej „płynna” atrybucja zda zawieraj cych tak ocen w narracji, tak e nie wiadomo, kto je wypowiada i czyje w tpliwo ci wyra aj . Relatywizuje to to samo Rozptylenej. Dodatkowo w niektórych scenach dochodzi do na ló enia tej postaci na posta wewn trznej autorki:

A tu si Rozptylena vzpomene [...] V dom proti divadlu to býlo, tam bydleli, rozpomina se, u se probira z hluboke noci nev domi. [...] Otec stoupa poma lu po schodech, poznava ho podle poklesleho leveho ramene, tu vadu zdelila po nem [...] Nespletla si ho s otcem EliSky Berankove? [...] ale ditó u nic nesly i, proleza hustym beran im loubim (neni to tucl EliSky Berankove?) [...] (Th, s. 67).

Poszukiwanie Rozptylenej, skierowane w stron znanych jej miejsc, ł czy si z poszukiwaniem pami ci ojczystego j zyka: „Co to dr i Alice Davcidovicová v ruce, snad ne muff-jak se to fekné esky?” (Th, s. 25). Tu ponownie mamy do czynienia z aluzj biograficzn (pierwsz była szczupła sylwetka - lad choroby nowotworowej, na któr w Ameryce zmarła Soucková), za po rednictwem której wyra ony zostaje zarówno dramat indywidualny, jak i zbiorowe do wiad-czenie czeskiej (i nie tylko czeskiej) emigracji. Rekonstrukcji pami ci towarzy-sz fragmenty powie ci i urywki wierszy Souckovej, przypominaj ce Rozptyl-enej czasy, w których pisała po czesku, i umo liwiaj ce jej „powrót” do ojczy-stego j zyka. U celu jednak czeka j j zyk angielski:

Kam se podéla slova její mater tiny? Je to zvláátní, im déle pobývá ve vlasti, tím castěji se jí v mysl vynorují anglická slova, celé věty, ver e. Slova její mater tiny se skryla, mo na do jména nějaké vesnice (Th, s. 152-153).

Droga, na której odbywa si poszukiwanie j zyka, przypomina wi c kr g, w obr bie którego zawiera si pami o nim - jest to pami fragmentów wła-snych utworów, zda , pojedynczych słów, melodii i rytmu rodzimej mowy. W tek fabularny Rozptylenej zatrzymuje si w pewnym punkcie, który mo na uzna za finalny, niczego nowego on wszak e nie odkrywa, lecz - powtarza. Przedstawiona tu sytuacja jest zarazem ilustracj omawianej ju konstrukcji *mise en abyme* - Rozptylená czyta powie *Thêta*. Lektur powie ci ko czy jej komentarz zwi zany z niewielk korekt tre ci zawartych w *Thécie*, odnosz -cych si do własnego yciorysu. Komentarz ma form pisemn i widnieje pod nim podpis, który rozwiewa w tpliwo ci co do ostatecznej to samo ci Roz-ptylenej :

Seda si ke stołu api e: Vázená, vite—li, e moji prarodiče pocházeli z Milevska, mohla byste také vědět, e tam není naves, ale náměstí. Husi no i ky na něm nero-stly. Pozdravujte svého mu e, je-li to ten, který napsal Noc zrcadel. Milada Souěková (Th, s. 154).

Jest on dowodem „powa nego” potraktowania powie ci przez wyst puj c w niej posta ; posta , powtórzmy jeszcze raz za Federmanem, „całkowicie za-anga owan w fikcj , w której si znajduje”. Notabene, pojawienie si w tej roli Milady Souckovej znajduje uzasadnienie w twórczo ci czeskiej pisarki ekspe-rymentuj cej z form literack i wprowadzaj cej do utworów zabiegi charakte-rystyczne dla nowoczesnej literatury metafikcyjnej. Powie *Thêta*, mimo e pocz tkowo budzi oburzenie Rozptylenej (wywołane obecno ci cytatów z jej utworów), u wiadania jej równie , e to wła nie tutaj znajduje si główne ró-dło wiedzy o niej samej : „I understood early, though only vaguely, that literature means essentially the integrity of one's life” - mówi w pewnym momencie Roz-ptylená/Soucková (Th, s. 153). Problemy z to samo ci i biografi podczas lektury *Théty* przestaj mie znaczenie i staj si wa nym ródłem wiedzy o własnym yciu. Cytowane wy ej zdanie, znosz ce granic mi dzy powie ci i yciem, traktowa mo na jako rodzaj powie ciowego motta w *Thécie*.

*

Dla bohaterki-narratorki *Thety* powrót do przeszłości obejmuje początkowo te ci, które wi się z pamięci posiadając realne odniesienie. Jednym z głównych jej punktów jest wspomnienie ojca i teatralnego przedstawienia. Jako wspomnienie odnoszące się do dzieciństwa, odległe i przysłonięte zasłoną budzącej niepokój tajemnicy, zostało „powierzone” fikcyjnej postaci Eliski („Elis in sestup k otci bud zarove sestupem k sobe, do detstvi a do vlastního nebyti”, Th, s. 55). Stopniowe przybliżanie się do ojca, realizowane w powtarzającym się powrocie do teatru, przybiera tym samym postać rytuału. Każde kolejny powrót wi się z głębszym wejściem w obszar pamięci, z odnalezieniem jakiegoś wtku - fragmentu przeszłości; każde wychylenie się Eliski zza teatralnych kulis jest traktowane jak początek modlitwy - „Ojcze Nasz” powieci („patemoster romanu”). Sens tkwi w samym powrocie, który, parafrazując słowa Marka Zaleskiego, „niczym prawdy wiary, ufnie powtarzany, daje nadzieję na to, że gdy spłynie łaska wi ta, stanie się zrozumiały”¹⁰⁶. Powroty te łączą się z nadzieją, że w pamięci istnieje jakieś centrum, że zawiera się w niej sens przeszłości, niosący nadzieję na „ożywienie” zmarłego, a wraz z nim szansę na odpowiedź na pytanie „kim jestem?” Narratorka-bohaterka pragnie wypełnić te ci słowo „ojciec”; te ciycia, nie - mierci. Słowa odsyłają więc do tajemniczego, nieznanego desygnatu i w tym sensie postać ojca jest znakiem „niegotowym”; znaczenia nabędzie pod koniec powieci w procesie semiozy. W *Thecie*, mówiąc obrazowo, rozgrywa się coś w rodzaju „semiotycznej maskarady”, przechodzi przez nią korowód „pustych” znaków - masek bez ciał, słów bez desygnatów, od momentu stworzenia, jak w biblijnym początku: „[...] na początku było Słowo, pisze Łotman, Słowo poprzedzało swoje znaczenie, czyli człowiek wiedział, że to jest Słowo, że ono posiada znaczenie, ale nie wiedział, jakie”¹⁰⁷. „Najczciej mier [...] kładzie kres wspaniałej paradzie masek”¹⁰⁸ - mówi Stanisław Rosiek; w *Thecie* - mier się rozpoczyna. Jednocześnie nie, jako jedyna prawda, jedyna rzeczywistość, zostaje ona na samym początku drogi odrzucona; wyprawa w przeszłość, łącząca się z nadzieją na ożywienie zmarłych, jest wyrazem buntu wobec mierci, aktem niezgody na nią. Istnieje coś więcej - zdaje się mówić bohaterka-narratorka *Thety* - niż to, co się stało z moim ojcem w szpitalu na ulicy Kubelika. I ja chcę to odkryć.

Powrót do teatru dotyczy, jak pamiętamy, konkretnego spektaklu, w którym ojciec gra główną rolę. Ewentualna ingerencja w przebieg sztuki ma, jak się wydaje, obejmować zmiany jej znaczenia. Od pierwszego spotkania ojciec, wypowiadając kwestię ze sceny początkowej, pojawia się w piśmie, taż jest

¹⁰⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz.cyt., s. 103.

¹⁰⁷ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, dz.cyt., s. 197.

¹⁰⁸ Nawiązując do wypowiedzi S. Rojaka, por. tenże, *Zamaskowani* [w:] *Maski*, dz.cyt., s. 188.

kostiumem obowi zuj cym w ostatniej scenie - scenie mierci poety. Jest to zarazem szpitalny ubiór ojca:

Ale proé má otee na sobé py amo? Dobie vi, vidéla piece predstavení nékolikrát, že má mít v této scéné na sobé plátény oblek, biły jako jeho hustá básnická hříva, a úzkou, éemou vázanku (Th, s. 40).

[...] e by se piedstavení v její vzpomínce vyvíjelo jinak, vzdýt' je otee místo v bílém obleku v py amu, které má mít na sobé a na konci jednání (Th, s. 65).

W poszukiwaniu ojca, charakterystyczna jest sama obecność teatru. Pełni on funkcję przestrzeni sakralnej: ewokowana tu sztuczność, jak powtarza za Rogerem Caillois Zaleski, Jest cz sto mask sakralnego¹⁰⁹. Potwierdza to choć odkrycia ukrytego w przeszłości ci sensu, traktowanego być może szerzej niż prawda o losach indywidualnych. Jednocześnie teatr to rzeczywistość iluzoryczna, nieautentyczna, w której prawdy docieka trudno, jest bowiem nieustannie zasłaniana przez kostiumy i zmyślone sytuacje. W przedstawieniu ojciec jest wciśnięty w rolę - miernie chorym człowiekiem, lecz jest też postacią fikcyjną - umierającym poetą, którego gra. To nakładanie się światów - fikcyjnego i rzeczywistego - oraz zatarcie granicy między nimi jest zabiegiem o znaczenie symboliczne, zapowiada bowiem wielokrotność prób, którą autorka-narratorka podejmie w powieści. W teatrze nie orzeka się o rzeczywistości, a jedynym jej „obrazem” pozostaje jednocześnie obu planów, tworząc z opozycji rzeczywistości i fikcji nową, niejednoznaczną powierzchnię. Nawet w garderobie, do której w pewnym momencie wybiera się bohaterka-narratorka, ojciec jest zawsze jednym z granych przez siebie postaci i sobą samym jednocześnie:

Za dvermi, sotva jsem je pootevřela [...] éekal otee, vlastně ten, kým právě toho večera av té hře byl — opilym německým důstojníkem, [...] císařem Zikmundem, éertem Belfegorem, básníkem Jonathanem Coffinem. [...] A kdy se v atně podívám na otee [...] vidím, e i v ní se prostupují dvě roviny skutečnosti: je starým básníkem, který v Costa Verde skládá básně [...] ale zároveň je to můj otee (Th, s. 127-128).

Sytuacja ta umożliwia zarazem nieustanne odsuwanie „znaczonego”, a tym samym zapewnia ojcu „nie miernie”. Wyprawa do teatru stanowi formę ucieczki przed prawdą o mierci, jedynym możliwym sposobem na zmierzenie się z nieobecnością ojca; sugeruje jej wprowadzenie szpitalno-teatralnej roli; wyprawa ta nie ma jednak charakteru ostatecznego. Teatr staje się miejscem rytuału nie tyle ponawiania czego¹⁰⁰, co zasłaniania czego „pierwotne do wiadomości” - do wiadomości straty bliskiej osoby. Sygnał „przeżywania”, pojawiający się w scenie w teatrze, jest w *Thécie* najważniejszym sygnałem sensu.

¹⁰⁹ M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz.cyt., s. 113.

¹¹⁰ „Obrzęd rytualny, w którym używa się maski, ponawianie pierwotne do wiadomości” - pisze René Girard, tenże, *Potworny sobowtór - opowieść o maski*, przeł. R. Forycki [w:] *Maski*, dz.cyt., s. 40.

Poszukiwanie ojca oraz próba odnalezienia cała ci w w tku Eli ki ko cz si niepowodzeniem. W warstwie fabularnej jest to powi zane z oznajmieniem o spó nieniu si Eli ki na przedstawienie: w pewnym momencie powróci ona do teatru, po sko czonym jednak przedstawieniu:

Eli ka sp ch znovu (u pokolikate?) Slezskou ulic! do Vinohradskeho divadla. [...] Jen je ji divne, e je tentokrat košem takove ticho. Copak se je te neza alo hrat? A tu najednou pochopi: pfiSla pozd , predstaveni u skon ilo. [...] Ale to znamena, e u nemu e zasahnout do hry, zm nit jejf konec (Th, s. 109).

Fakt ten potwierdza wci nieu wiadomion prawd : tak, jak w rzeczywisto ci - scena jest pusta. Prawda ta jednak, zgodnie z wyj ciowym zało eniem, zostaje odrzucona. W pisaniu poł czonym z rozpami tywaniem przeszło ci, nieodsloni ta jest równie tajemnica tekstu. Czekanie na ni wi zało si z nadziej na j zykowe przedstawienie, wyra ało pragnienie dotarcia do znaczenia. Pami i tekst tworzyły obszar *profanum*, przej cie przez nie doprowadzi miało do ródlá wtajemniczenia, ukrytego w słowie, w jego magicznym znaczeniu, o ywiaj cym i nasycaj cym krwi rzeczywistej obecno ci:

Zprvu se mi to zdało proste. - Eli ka Berankova n kolikrat vstoupi do divadla, bud sledovat predstaveni, pri ka de dal i nav tóv d j pokro f o kousek dal, a jednoho dne se pak otevře brana... Po et cest, který bud nutny, aby k tomu do lo, mi v ak nebyl zrejmy. Predstavovala jsem si, e text romanu, který hledam, vyda v tom zavratnem okam iku tajemstvi, zru i skute nost smrti, slovo nabude v opakovanem obradu magicke moci a vzkfi i Ozdreneho (Th, s. 109).

Tekst nie zast pił rzeczywisto ci, a przeprowadzon w nim rekonstrukcj przeszło ci, zwi zan z ide „o ywienia”, uzna mo na za prób przedstawienia tego, co nieprzedstawialne.

W tek Eli ki zapewniał koncentrycznej fabule pewn spójno , a jednocześnie dawał mo liwo przeprowadzenia uporz dkowanych poszukiwa . Spó - niaj c si na przedstawienie, bohaterka rezygnuje z powrotu do teatru, co prowadzi do zmiany metody penetracji pami ci:

Za inam tu it, e cesta do podsvSti - nekyia, cesta do noci pameti mohla vest pfes Noc s leguanem jen do ur iteho okam iku. Dal u se nemu e odvljet se v pravidelných zakrutech, koncentrických kruzích jako Dantova cesta peklm. Neboť ta cesta je cestou ve smyslu, které ma v sanskrtu slovo pantah. Nevede predem známou trasou zjednoho bodu do jineho. Jeji sm r se meni spolu s tim, kdo se na ni vyda [...] (Th, s. 110).

Wraz z decentralizacj fabuły niknie jej „spiralno ”, a wraz z ni spójno biografii. Zostanie ona porwana na fragmenty, zmultiplikowana i pozbawiona centrum. Nowy sens poszukiwa zawiera si , jak wynika z powy szego cytatu, w metafizyce tajemniczej drogi *pantah*, w trakcie której wraz z obrazem zmieniaj cego si wiata zmienia si sam poznaj cy. W praktyce powie ciowej droga ta oka e si dosy niebezpieczna, pojawiaj si tu bowiem nowe, nios ce zagroenie dla to samo ci obszary pami ci. Zanim jednak podejmiemy t kwesti , wró my na chwil do postaci Eli ki.

To przede wszystkim w zwi zku z maskowaniem si pod postaci Bliski komplikuje si to samo autorki pisz cej powie *Theta*. Fikcyjna maska wyra - a tu pocz tkowo, jak pami tamy, nie tyle ch bycia kim innym, co ch ukrycia si :

Je mi pfece jasne, e to byl zamer skryt se za Eli ku Berankovou, jako jsem se predtim skryla za Sofii Syslovou, a predtim za Alici Davidovi ovou a take za Divi e Paskala. Prost se musim stale znovu v romanu zakuklovat, schovavat se v nim pred sv tem (Th, s. 27).

Maska, mówi Jean Starobinski, jest jedn z form chronienia siebie i zachowania kontroli mi dzy „wn trzem a gro n zewn trzno ci ”¹¹¹. W *Thecie* jednak ochrona ta - zgodnie z wewn trzn decyzj autorsk - nie jest całkowita. Jak wynika z cytowanego wy ej fragmentu, oprócz tego, e po raz pierwszy w trylogii dochodzi do ujawnienia „masek” z poprzednich powie ci, toczy si tu gra mi dzy pierwszoosobow autork -narratork -bohaterk a jej fikcyjnym odpowiednikiem. Obecne jest wi c „istnienie podwojone”, o którego powstaniu decyduj symulacja i desymulacja - działania traktowane przez Gastona Bachelardajako istota fenomenologii maski:

Fenomenologia człowieka udaj cego [...] mo e by okre lona w swych rozmaitych odcieniach tylko za po rednictwem masek w pewien sposób cz ciowych, niedoko czonych, wymykaj cych si , nieustannie i wci na nowo przyjmowanych, zawsze niedokonanych. Wówczas desymulacja jest systemowo zachowaniem po rednim, zachowaniem oscyluj cym mi dzy dwoma biegunami tego, co ukryte i tego, co jawne. [...] Maska chce by noszona, ujawnia starania o desymulacj , ofiarowuje si jako narz dzie desymulacji¹¹².

Dzi ki nim Eli ka pełni rol sobowtóra narratorki-bohaterki: „Maska, dopowiada Bachelard, urzeczywistnia w sumie prawo do rozdwojenia [...]. Toruje drog istnienia naszemu sobowtórowi [...]”¹¹³. Ró nice utrzymuj odmiennie i odr bno obu bytów, a ujawniane stopniowo podobie stwo wprowadza analogi : „ja to ona - ona to ja”. Konsekwencj tych zabiegów jest niejednoznaczna pozycja autorki-narratorki-bohaterki w powie ci, co zreszt , jako zamiar wiadomy, zostaje wyra one bezpo rednio: „Moje pozice se pak rovne mu e znelibit tenari, pro ktereho nejistota meho stanowi te v textu [...] bud nesnesitelná” (Th, s. 28). Opowiadanie o Eli ce to równie rodzaj spotkania autorki z sam sob - spotkanie to polega na przygl daniu si historii własnego ycia z pewnej perspektywy. Nieuniknione wi c wydaje si si pytanie o to, kim jestem -ja, pisz ca i opowiadaj ca, ja wspominaj ca - w **tej** powie ci:

A kym jsem ja, kdy pf u tento roman? Kym chci byt? Tou, která sestupuje do sve minulosti, nebo tou, která stój i opodal a sestup te bytosti sleduje? Je nesnadne se

¹¹¹ J. Starobinski, „*Jak bramy Hadesu jest mi wstr tny...*”, przeł. M. Ochab [w:] *Maski*, dz.cyt., s. 108.

¹¹² G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, przeł. B. Grzegorzewska [w:] *Maski*, dz.cyt., s. 16, 17.

¹¹³ Tam e, s. 22.

rozhodnut, proto pozice strídám. Tam dole nebo nahore (nebot' co je dole, je i nahore) - v každém případě v románu skládám svá membra disjecta v nějaký křehký, pomíjivý celek (jeden z takových celků se jmenuje Eliška Beránková). Jsem Eliška Beránková ale zároveň jsem ta, která se na ni dívá (Th, s. 19).

Autorka-narratorka przystaje wi c na własne rozdwojenie i istnienie ró nych perspektyw postrzegania siebie. Fikcyjna posta nie prowadzi pocz tkowo do destabilizacji jej to samo ci; sobowótrowe „rozłamanie” jest przede wszystkim problemem czy zagadk dla czytelnika i nie wi e si z jakim kryzysem w obr bie podmiotu autorsko-narratorskiego, który „panuje” nad powie ciowym zabiegiem podwojenia, ujawnia go, deformuje, planuje: „Ted', kdy o tom pi u, najednou vim, e tu knihu nemohu otevřít já, e jí musí otevřít ta, která přijede do Rosie po mně v tomto románu” (Th, s. 125). Jednym słowem, zachowuje nad nim - głównie za spraw metatekstowej refleksji - kontrol . Pozwala ona utrzyma pozycj autora tekstu i kreatora powie ciowego wiata. Pisanie o sobie jest jednak od pocz tku zabiegiem niebezpiecznym:

Poka d musím ud lat krok o něco delší, abych se nevznášela navěky ve světe románu. Román by mne pak vezl bez mé vůle. Chci vidět sebe sama, jak nastupují i spíš naskakují na paternoster románu, jak jedu na hrbetě netvora dolů nebo vzhůru, jak seskakují do skutečnosti, pokazdře zvětlí vyáky. Ale jak dlouho dokážu prodlužovat krok, vlastní skok, je stále krkolomnější. Bojím se, e se budu věčně otáčet v kruhu cizí, smý len existence, e někde uprostřed cesty, na kterou se vydávám, utkvím - trup bez hlavy nebo beznohý trup, nebo ut'atá hlava - nenávratně neúplná bytost (Th, s. 19).

Towarzysz mu równie zagro enia b d ce wynikiem „wej cia” do powie ci w charakterze postaci powie ciowej: „Právě tehdy, při opisování tohoto úseku jsem pochopila, e se i jako sebereflektující bytost začínám stylizovat jako postava [...]” (Th, s. 29).

Metatekstowy komentarz, przynale c do kompetencji autorskiej, jest pocz tkowo czynnikiem stabilizuj cym autorsko-narratorskie „ja”. Stopniowo jednak zachowanie wiadomo ci wspominania, antyiluzyjne ujawnianie tekstowego charakteru powie ciowych postaci i podkre lanie opozycji mi dzy fikcj a rzeczywisto ci przestaje by gwarantem to samo ci powie ciowego twórcy. Postaci fikcyjne wymykaj si spod kontroli autorki, za jej status zostaje określony jako wył cznie fikcyjno-tekstowy. Prowadzi do tego szereg zabiegów — w ich efekcie ujawni si magiczne wła ciwo ci powie ciowej fikcji.

Jednym z zabiegów jest odsłoni cie si , ostateczne ujawnienie własnego imienia i nazwiska („Nejsem Eliška Beránková... jsem Daniela Hodrová”, Th, s. 86). Podmiot funkcjonuje od tej chwili jako, według terminologii Ryszarda Nycza, „ja” sylleptyczne:

„Ja” sylleptyczne - mówi c najpro cie - to „ja”, które musi by rozumiane jako prawdziwe i jako zmy lone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powie ciowe. Najbardziej zmiennym sygnałem odmiennoci tej grupy tekstów jest zapewne to samo nazwisko autora i protagonisty czy narratora utworu,

powoduj ca w konsekwencji miałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera od t d nie całkiem ju fikcyjnej historii"¹⁴.

Ujawnienie jest kontynuacj gry podj tej ju na pocz tku powie ci i zwi zanej z wprowadzeniem na pierwsz stron tekstu, obok tytułu, imienia i nazwiska rzeczywistej autorki. Zwi ksza ona „semantyczne napi cie”, o którym mówi Jacek Baluch: „[...] mo na [...] powiedzie dosłownie, e nazwa autora stanowi pierwsze datum utworu, kiedy mi dzy nazw autora a tekstem dzieła, mi dzy nazw autora a tytułem istniej wyra ne napi cia o charakterze semantycznym”¹⁵. Jest to zarazem pierwszy krok do zbudowania „owej aury dwuznaczności, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamufla ”¹, a w konsekwencji powiedzie, w sensie jak e dosłownym, do „uznania [...] realnej mocy fikcji [...]” ⁷.

W pewnym momencie narratorka-bohaterka podejmuje prób spenetrowania kolejnego obszaru biografii: odwiedza dom, w którym sp dziła dzieci stwo. Wchodz c do , informuje, e czynno ta ma charakter rytuału, a w domu ukryta jest tajemnica jej ycia:

Vstupuji do ol anskeho domu sveho d tsvi. [...] Je to moje cesta obfadni, proto ji konam velmi zridka. Pokazde, kdy ji projdu ve skute nosti, ve snu nebo v romanu, pfibli im se k tajemstvi toho mista a smyslu sve existence. [...] Nyni v ak vstupuji velmi opatr , abych ani jeden schód nevynechala, jako by stoupani po t ch sedmi schodech bylo n im na zpusob ritualni formule, její slova je třeba vyslovit ve stanovenem pofadi, adn z nich nesmi byt vynechano (Th, s. 117-118).

Odwiedziny te jednak po raz kolejny uruchamiaj obszar, w którym obecne s zdarzenia i postaci fikcyjne, dom na Olszanach umo liwił bowiem wej cie do powie ci *Podoboji*. Podobn prób - tym razem wej cia do fragmentu utworu Bo eny Nemcovej - podj ła nieco wcze niej bezimienna bohaterka, o której wiadomo jedynie, e jest t , „ktera putuje mezi ruznymi romaný” (Th, s. 117). Otwiera to, o czym ju była mowa w rozdziale pierwszym, radykalnie plan „pami ci intertekstualnej” - własne ycie, ograniczone do rzeczywistych zdarze , przestaje by jedyn penetrowan w powie ci przestrzeni :

Jestli e se a dosud myslela, e jedine, co se v tomto romanu delo, deje a bud dit, je smrt jejího otce, pak prav tehdy, kdy letacimi dvermi ol anskeho domu ve la, ani to tu ila, do dal iho romanu, pochopila, e otcova smrt je jen jednou znes etnych udalosti tohoto prib hu a e chce-li dosp t a na dno propasti, kde ji eka Ozareny, musí projit i v emi ostatními udalostmi, které na první pohled s jeho smrti nesouvisejí (Th, s. 121).

¹¹⁴ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowo ci w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22.

¹¹⁵ J. Baluch, *Autorstwo i anonimowo* [w:] *Autor-podmiot literacki - bohater*, dz.cyt., s. 74.

¹¹⁶ Za: R. Nycz, *Tropy „ja”*, dz.cyt., s. 23.

¹¹⁷ Tam e, s. 24.

Jednocze nie rodzi si znana z powie ci *Kukly* wiadomo wspólnoty ze wszystkimi minionymi inkarnacjami, a wraz z ni utrata poczucia indywidualności i odrębności:

Najednou pochopila, e prav tak jako ka dy její pohyb v sob zahrnuje všechny její i předchozí pohyby a také všechny ty, které teprve udělá, odvíjí se její život v davu existenci, životu jiných postav, které pokračují, ale zároveň v kteroukoli chvíli opakuji všechny své fáze (Th, s. 121-121).

Do wiadczieniem tym zostaje równie objęty poziom wypowiedzi. W opowiadaniu o odwiedzinach w domu stwierdzamy, w pewnym momencie, obecność dwuwariantowej struktury komunikacyjnej opartej na alternacji zaimków osobowych ja/ona.

Jdu (jde) dál. V dycky jsem (je) zvláštním způsobem rozechvěla, když pronikám (pronika) do nitra domu. Mam (ma) obavu, e bych (by) se v domě mohla ztratit jako v eterne díře. I dnes mne (ji) dím překvapuje svou neobyčejnou rozlehlostí. [...]

Pokaďe, když (jsem) vystupovala nebo vyběhala po schodech [...], musela (jsem) se ovládnout, aby(č) zbáběla ne laťosné při zdi [...]. Miji(m) přitom obraz jakési tropické krajiny s palmami, které (jsem) si nikdy dřív nevšimla. [...] Stojí před dveřmi jejich olánskeho bytu (Th, s. 120-121).

Opowiadanie rozpoczyna si od wariantu ja/ona, przechodzi przez wariant ona/ja i kończy si narracją w trzeciej osobie. Charakterystyczny jest tu brak sygnałów tożsamości, przede wszystkim imienia czy nazwiska odsyłających do określonej postaci. Wahanie przejawia si w wyborze zaimka, gra toczy si w samym tekście, w ontologii czysto językowej. Być może kryjący si za formami gramatycznymi staje si niejednoznaczny, nieokreślony. Dla piszącej powieć zaimki, zwłaszcza ten, który zdobywa przewagę i określa bohaterkę zdarzenia jako „ona”, sformę przechodzenia do „wymiaru” Eliki i prób funkcjonowania w charakterze postaci powieściowej. Eksperyment wiedzie jednak dalej: podmiot staje si obiektem podwojonym, zdublowanym nie tyle jako sobowtór, lecz jako bezimienna „ona”. Jest to zarazem powrót do komunikacyjnych podstaw, do – jak to określa Dorota Wygałło, analizując podobne zabiegi w prozie Very Linhartovej – miejsca, z którego rozwija si dyskurs¹¹⁸. Wejście w obszar „pamięci intertekstualnej” prowadzi więc do utraty odrębności i destabilizacji tożsamości. Dla autorki-narratorki jedyną formę zachowania wiadomości istnienia pozostanie czynność pisania: „Pi u roman, abych se nepromenila - v ptaku, v loutku, v níci v fantasmagorii” (Th, s. 137). Nieco później oznajmi ona: „Pomalu se proměňuji”. I doda: „Dokud však píšu, zůstává jiskřička nádeje na cestu zpatky, na návrat k životu a vědomí, k vůli, k lidské tváři. Dokud píšu...” (Th, s. 138). „Dopóki píš - jsem”, zdaje si parafrazować autorka *Thety*.

Prawdziwa walka o „ja” rozegra si w związku z postacią Eliki. Wraz z ujawnieniem jej fikcyjnego charakteru pojawia si obawa o los sobowtóra.

¹¹⁸ D. Wygałło, *Poszukiwanie tożsamości w języku Very Linhartovej* [w:] *Ponowoczesność a tożsamość*, dz.cyt., s. 222.

Pocz tkowo ma ona uzasadnienie w wiedzy zdobytej w wyniku lektury tekstów ezoterycznych:

Co kdy Eli ka Berânková bud it dál, nezávisle na me vůli? Co kdy vsechny smy len románové postavy někde přebývají, stejně jako mrtví, obklopují na světě stále neprodyšnějším obělem, tvoreným i v emi na imi pocity a vzpomínkami (Bretislav Kafka ve své Experimentální psychologii nazývá ten obal protonace)? (Th, s. 86).

Eli ka začala wi c wie ycie niezależnej postaci. W planie fabularnym jej iluzyjne „owianie” wi e si z konkretnymi zdarzeniami. Jedno z nich dotyczy zmiany pracy: Eli ka przenosi si z instytutu naukowego do wydawnictwa, gdzie pracuje jako korektorka (jest to gra z własną biografią: odwrotna sytuacja miała miejsce w yciu Danieli Hodrové - z praskiego wydawnictwa „Odeon” przeniosła si do Instytutu Literatury Czeskiej i wiatowej). Praca umo liwia jej kontakt z tekstami ksi ek, co wi e si z tajemniczym do wiadzeniem, ujawniającym nowe znaczenie słowa *thêta*. Korektorski znak „tekstowej miernicy”, umieszczony przez Eli k na marginesie czytanej ksi ki, zamienia si w skarbca z egipskiego hieroglify, oznaczaj cego niegdy „bycie” oraz „pami ”. Uk wypelza poza tekst, podobnie te poza jego władz przedstawia si Eli ka¹¹⁹. We fragmencie przedstawiającym to zdarzenie po raz pierwszy pojawia si problem podmiotowo ci autorsko-narratorskiej w relacji z Elisk . Ta bowiem, obserwując uciekaj cego poza kartki uka, skłania głow nad ksi k , zidentyfikowan w warstwie narracji jako *Thêta* „A právě v tomto okamíku, kdy se její celo dotkn listů - na stole najednou u nele i korektura Aracoeli, románu Elsy Morantové, hlava spocívá na rukopisu nazvaném *Thêta* - k tomu dojd ” (Th, s. 156). Eli ka bierze do r ki pióro i zamiast kontynuowa korekt , pisze: „Ja jsem Eli ka Berânková, počátek i ...” (Th, s. 156). Tym samym przekroczona została najwła niejsza granica - Eli ka przejęła rol pisz czej autorki. Nast pna kwestia bohaterki dotyczyć Danieli Hodrové:

Daniela Hodrová [...] chce nést kouli světa [...] Já, Eli ka Berânková, která jsem vzešla z románového slova, cítím ka dou noc slastné trnutí v konecích prstů [...]. Mými žilami začíná kolovat krev Danieli Hodrové. Domnívala jsem se, že krev Daniely Hodrové, která začíná kolovat mými žilami, staěi, abych se z románové postavy stala živým člověkem. Domnívala jsem se také, e sotva pronesu tu větu „Já jsem Eli ka Berânková, počátek i...”, slovo stane se tělem. A zatím nedokážu ani odli it svůj sluh od jejího [...] A moje paměť - el - je jen paměti literami postavy. A prece se ve mně vzmáhá zvláštní pocit, e to, o cem v nedokoftěném románu ctu (některá místa proěitám stále znovu, abych poznala svou minulost, abych byla) není jen něěi

¹¹⁹ To powie ciowe zdarzenie komentuje Hodrova w eseju *Mesto vidim...: „V jedné scéně románu (Theta - dop. A. C.) pak mutace písmene [...] ob ívla na okraji rukopisu, který korigovala romanova postava. Zmenilo se v skaraba. Hieroglyf s podobou tohoto posvatného brouka znamenal ve starém Egyptě byti a také pamet’*. Eli ka Berankova se potom stejn jako to písmeno pokousila vystoupit z m ho rukopisu, stát se z literami postavy, manipulované jako loutka [...], ívým lov kem. D. Hodrová, *Mesto vidim...*, dz.cyt., s. 21.

vymysl. Jako by se autorka pokoušela zachytit v románu něco, co někde skutečně bylo a je. Například ta scéna v chrámu. Matně si vzpomínám, že na lesk lvího břicha [...] Měla bych také najít pana Chauna, mo na vystoupil z rukopisu stejně jako já, mo na se někde vedle jeho jména objevilo v textu písmeno 8, které jsem při prvním čtení přehlédla. [...] Staří Egypťané verili, také já v to věřím, že mrtví, kteří by pozbyli paměti a ztratili jméno, by zemřeli podruhé, u definitivně, klesli by do nebytí. proto také svádím ten zápas o paměť, o jméno, jemu hrozí, že se rozplyn v jiných jménech. Nestalo se snad něco takového Daniele Hodrové, která se rozplynula v Alici Davidovičové, Diviši Paskalovi, Sofii Syslové a teď ve mně, Eliče Beránkové? Rozplynula? Nem' to jen další z mých iluzí, zatímco ve skutečnosti...? A kam se poděl Vladislav Hrach, neskryl se v nějakém dalším jménu, jako se předtím v jeho jménu skryl Karel Milota, neschoval se v něm před Danielou Hodrovou píší román, přede mnou...? (Th, s. 159-160).

Obszerny cytaty pozwala zaobserwować rodki charakterystyczne dla repertuaru współczesnej metafikcji. Chodzi o zakres związany z modelowaniem powieściowych postaci i usytuowaniem ich wobec powieściowego świata. Dopelnił tym samym wizję Federmana.

W przedstawionym fragmencie następuje przede wszystkim wyrażenie zmiany w atrybucji narracji. Wypowiedź w pierwszej osobie przejmują Elika, istniejąca dotychczas w narracji trzecioosobowej. Wypowiedź ta staje się rodzajem autoanalizy (dochodzi więc do wyrażenia upodmiotowienia postaci), której towarzyszy refleksja antyiluzyjna. Elika, tworząc iluzję własnej autonomii przez podjęcie narracji, podkreśla jednocześnie swój powieściowy, fikcyjny rodowód („jsem vzešla z románového slova”). Informuje o swoim ożywieniu, sugerując zarazem „przejście” z życia od Danieli Hodrovej, aby w następującej chwili ponownie rozwiązać złudzenia i przyznać się do swojej ułomności: ograniczonej pamięci i bytowej zależności od Hodrovej (podobieństwo pisma). Postać komentuje fikcję, w której bierze udział, a jednocześnie nie konstruuje metatekstu, dotyczącego kategorii prawdy w powieści. Łączenie refleksji nad powieściowym mimetyzmem z doświadczeniem własnej, wcześniej oznaczonej jako „powieściowa” pamięci („Matně si vzpomínám na lesk lvího břicha”) potęguje iluzję. Dyskurs zmienia się na chwilę w wykład paranaukowy („Stari Egypťané...”), a tym samym – przez analogii tematyczne – podporządkowuje się autorce, do której dotychczas należała wypowiedź metatekstowa. Imiennie, w tym element identyfikacji w budowanych w trylogii fikcyjnych światach, jest przydzielane w sposób rodzajowy i trylowy – co do odrębności postaci Eliki i Danieli Hodrovej („Já, Eliska Beránková [...] před Danielou Hodrovou [...] přede mnou”), a zarazem wskazuje na fakt, iż chodzi o jedno z wcielení wewnętrznego autora. Scena ta, podobnie jak przedstawiająca Rozptylen, czytając *Thet*, wiąże się z charakterystycznym dla prozy metafikcyjnej zabiegiem zwanym reduplikacją aporetyczną. To konstrukcja przynależna do szerszej kategorii *mise en abyme*, w której postać nie tylko komentuje przebiegi wydarzeń fikcyjnych, lecz również mówi o własnym autorze. Henryk Markiewicz przypomina:

W eseju *Czciowe magie Don Kichota* rozpatrywał Borges aporetyczne konstrukcje, w których opowiadanie czyni samo siebie czy cię wiata przedstawionego lub postacie mówią o swym własnym autorze, sugerując tym samym, że eli bohaterowie jakiej fikcji mogłyby czytelnikami [...], to my, ich czytelnicy, możemy być fikcjami¹²⁰.

Problem atrybucji narracji znacznie komplikuje się w *Thécie* i to w obrębie pojedynczych fragmentów. Jeden z nich np. rozpoczyna narrację w trzeciej osobie, czyni bohaterem Daniel Hodrov („V přizemi domu, kde bydlí Daniela Hodrová [...]”, Th, s. 160), by następnie – toczy się w osobie pierwszej i opowiada o zdarzeniu, które jako bohatera, denotuje autorka *Podoboji*. Jednocześnie w kolejnych fragmentach postać zostaje określona jako Elika. Pytanie o to, kto mówi, staje się niezwykle istotne dla kogoś, kto w pewnej chwili wypowiada formułę metatekstową :

Kdysi jsem etla studii, myslim, že od Wolfganga Kaysera, která se jmenovala Kdo vypráví román? Právě jsem se ocitla v situaci, že si tu otázku také kladu. Kdo vypráví tento román? Já, nebo od určitého okamžiku Elika Beránková, která se ze shledu liter, z románové postavy proměnila v živého...? A nejsem už vlastně Elikou Beránkovou? (Th, s. 165).

Stawiane sobie pytania relatywizują to samo autorki-narratorki i Eliki Beránkovéj; nieustannie wzmacniana jest iluzja, że Elika żyje, a pisząca powieść autorka to postać fikcyjna. Wci toczy się gra antyiluzji, ujawniającą i niektóre zdarzenia są zmyśloną, fikcyjne, nie bardzo wiadomo jednak, kto je jako takie dekoduje. I tak, np. jedna ze scen przedstawia poszukiwania w bibliotece. Odnaleziona zostaje księжка *Podoboji*, która decyduje o chwilowym odzyskaniu pamięci. Bohaterka poszukiwana u wiadomą sobie, że jest autorką *Podoboji*, a zatem nie może być powieściową postacią, za którą się uważa. Z kolejnego metatekstowego fragmentu dowiadujemy się, że scena w bibliotece jest zmyśloną, że powieść *Podoboji* jeszcze nie wyszła drukiem („Podoboji toti dosud nevyslo”, Th, s. 162) oraz że w zdarzeniu brała udział Elika. Komentarz (prowadzony w narracji mieszanej – pierwszo- i trzecioosobowej) nacechowany jest zdziwieniem i powątpiewaniem („Sotva se to však mohlo stát tak, jak napřesala”, Th, s. 162). W pewnym momencie w powieści dochodzi do radykalnego pomieszania form narracyjnych, głosów, stanowisk, ról. Bohaterowie zdarzeń powieściowych stają się „nieoznaczeni” – pozbawieni zostają pełniących funkcje identyfikacyjne imion. Wszystkie zdarzenia okazują się fragmentami innych powieści. Wypowiadające się postaci (czy narratorki, czy bohaterki) obnażają swój byt wyłącznie wewnątrz trzeciektowy, powstały ze zbitek liter, słów i zdań, które wypełniły tekst *Thécie*. Destabilizacja, destrukcja i niepewność stają się, paradoksalnie, jedynym punktem oparcia w powieściowym chaosie: „A moje jistota? Jen to – že o své nejistotě vím” (Th, s. 162).

Próba identyfikacji pamięci przynosi jedynie ryzyko zagubienia się w intertekstowym wiecie. Nie ma imion, są tylko formy gramatyczne wskazujące na kadego i unifikujące to samo. Oryginalno i autonomiczno wspomnienie zastępuje przestrzeń wtórna, reprodukowana z innych tekstów. W pewnym momencie pojawia się motyw szaleństwa. Według Hodrovej, w symbolice powieści wtajemniczenia i czy się on z utraty pamięci, z dezorientacji powstał wskutek wyboru złej drogi. Oszałały adept powraca do lasu (przestrzeni, z której wyruszył) i błądzi tam latami¹²¹. Podobnie w *Thecie* postać kobieca błądzi po „lesie” cudzych tekstów. Pojawia się tym samym implicytna informacja, że przestrzenie intertekstualne nie prowadzą do celu:

Je snad jejim ud lem, e nemu e vejit do ivota a bud jen stale bloudit - ilena (ani ona piece nepolo ila otazku) - z romanu do romanu, z fragmentu do fragmentu? A existuje vubec situace, ktera by se nakonec neukazala byt uryvkem z n jakého romanu nebo basn ? (Th, s. 174).

Nie ma jej autorki; nie wiadomo, kto mówi, kto działa, znikają wypowiedzi informujące o czynności pisania. Pojawia się zwłpienie w autorstwo, w rzeczywistość tworzenia powieści, która stała się nieautentyczna: jest zło ona z cytatów, obcych fragmentów, cudzych pomysłów. W wątpliwość podaje się sam fakt istnienia autorki *Thety*. „Zadny její roman treba ani neexistuje, boji se, e ani ted’ neni ni im vic ne figurou z romanu Theta, figurou, ktera se blahove domniva, e ije a pise roman?” (Th, s. 178). Przedstawianie i komentowanie zdarzeń, demaskowanie ich iluzyjności nie ma już sensu, bowiem powieściowe istnienie o niczym nie wiadomości, o niczym nie orzeka - powieść jest wewnętrzna, autonomiczna a zarazem realna rzeczywistości. Ostatni szans pozostaje refleksja nad tekstem. Mimo chwilowego przejścia jej przez Elika, ta przestrzeń tekstu, która dotyczy jego uporządkowania i struktury, a tym samym od początku przypisana jest autorce-narratorce, stanie się miejscem powolnej rekonstrukcji to samo co jego twórcy. Ujawnia się coraz bardziej stabilny podmiot, który podsumowuje i komentuje, zostaje tę odzyskana władza nad powieściowym światem, umożliwiająca eliminację postaci. Powraca wiadomość, że ich byt nie jest realny, że są one jedynie zbiór liter, słów, zdań:

Nepredstiram, e tu postavy jsou ne im vic, ne nahodilymi shluky vzniklymi ze skupin slov, pocitu amotivu. Jsou una eny proudem slov av t, rozplyvajf se vjiných, vdtich shlucfch nebo mizejf vjejich blizkosti [...] (Th, s. 179-180).

Spokojny, zdystansowany powrót do „przeszło ci powieści” prowadzi do pewnych decydujących rozwiązań, pozbawia iluzji, a zarazem jest potwierdzeniem obecności „ja”:

A potom jednoho dne se stało, e jedna ze stinových figur pfekro ila hranici romdu... Od té chvíle jsem si nebyla jista, ktera z nas dvou ije z Vladislavem Hrachem, kdo byl v hor [...] kdo sestoupil do podsvSti a setkal se s mrtvym otcem. Ve

¹²¹ D. I. Hodrova, *Roman zasveceni*, dz.cyt., s. 151.

vétáiné legend o cesté do podsvětí ten, který sestoupil do rise mrtvých, zemfe. Aleja piece iji! [...] Eliška Beránková mu e byt na tomto místě připsáno písmeno 9. Takto se zabývá literami postava (Th, s. 191).

W cytacie pojawiaj si dwa interesuj ce rozró nienia. Jednym z nich jest „ycie” zwi zane z konstatacj „Ale já prece iji!” Drugie - wynika ze sposobu eliminacji z powie ci postaci Eli ki. Eli ka „ginie” w wyniku postawienia przy jej imieniu znaku korektorskiego, decyduj cego o usuni ciu z tekstu. Jej „mier ” wi e si wi c z tym zakresem aktywno ci, który sygnalizowało powtarzane słowo „pisz ”. W tym kontek cie stwierdzony fakt ycia splata si z biologicznym istnieniem, z materialno ci i fizyczno ci osoby. Obejmuje sfer istoty ludzkiej. Wydaje si wi c, e odpowied na pytanie o granic mi dzy fikcj i rzeczywisto ci przyniosła wiedz , która nie wymagała poszukiwa - do wiadczenie ciała, a wraz z nim autorki jako wytwórczym tekstu.

Tu po eliminacji Eli ki, czyli w momencie, kiedy sobowtór nie zagra a destabilizacj podmiotowi autorskiemu, pojawia si jeszcze jeden powrót w przeszło . Wspomnienie dotyczy zabiegu ginekologicznego po poronieniu (wie czy ono motyw iluzyjnej ci y Alice Davidovicovej i Sofie Syslovej), któremu narratorka-bohaterka została niegdy poddana. Centralnym punktem zdarzenia jest moment zasypiania po podaniu narkozy. Towarzyszy temu rutynowa kontrola anestezj ol ogiczna:

Jak se vlastné jmenujete? Máme tady dvě jména - Milotová, nebo Hodková? (A to je te neznají moje třetí jméno!) - Máám obé jména, pod jménem Hodrová (snazím se vyslovit jméno co nejzfetelněji, i kdy mi jazyk začíná váznout) pi u. - Co píSete, pani magistro? - Nejsem magistra, jsem doktorka filozofie. Bojuji v polovédómí, narkoza u začíná působit, o svou identitu, i kdy vím, e všechny ty otázky jsou jen profesionálními otázkami anesteziolo ky, která chce zjistit, nakolik jsem u ztratila vědomí. - PiSu o románu, ale také píSu romány, ted' dokoněuji třetí (Th, s. 192-193).

Pojawia si tu znana z poprzednich powie ci kwestia to samo ci kobiety zam nej, ukrytej pod nazwiskiem m a. Jednocze nie - widoczna jest wyra na emancypacja bohaterki-narratorki, u ywaj cej publicznie, jako autorka, nazwiska rodowego. W cytowanym fragmencie, który chyba nie bez powodu pojawił si w zako czeniu *Théty*, uwag zwraca przekształcone przez anestezjologa nazwisko, pod którym autorka powie ci ujawniła si w *Thécie*. Bohaterka sceny, Daniela Hodrová, walczy o jego prawidłow form , a wraz z ni - o to samo twórcy i autora, to samo osoby pisz cej (w podanym lekarce wyja nieniu pojawiaj si przede wszystkim informacje dotycz ce wykształcenia oraz faktu pisania ksi ek). Trylogia byłaby wi c ilustracj dojrzwania do roli wiadomej siebie autorki. W tym kontek cie powie ciowy cykl Hodrovej zyskuje spójno i nawi zuje do procesu, o którym mówił Jung:

Droga, któr według wyobra e Tybeta czyków psyche opuszczaj ca zmarłego musi przej do nowej inkarnacji, prowadzi przez trzy wielkie etapy. My, ludzie Zachodu, rozumiemy j jako wewn trzny psychiczny proces dojrzwania, który powinien by rozpocz ty wci gu naszego ycia [...]. Pierwszy etap reprezentuje krain

indywidualnej nie wiadomo ci, stanowi c jakby bram przej ciow do drugiej sfery, miejsca zbiorowych archetypów („demonów pij cych krew”, jak mówi tybeta ski rytuał pogrzebowy); po przej ciu tej sfery lub po konfrontacji z jej „mieszka cami”, psyche przybywa na „miejsce”, gdzie przewyci aj c przeciwie stwa, osi ga pokój, gdzie panuje tylko „centralna” moc (ja), porz dkuj ca instancja, która obejmuje i uwytatnia cały proces psychiczny¹²².

Poszczególne powie ci trylogii, w pewnym sensie, odpowiadaj kolejnym przedstawionym przez Junga etapom - od nie wiadomo ci umarłych w *Podoboji*, przez przej cie mitycznej przestrzeni pami ci w *Kuklach*, po wtajemniczenie autorki w *Thécie* (ta - ponownie obejmuje wszystkie trzy etapy: nie wiadomo „noc pami ci”, konfrontacj z „demonami powie ci”, ze wiatem fikcji, po samopoznanie).

*

Obecno strategii autotematycznej poł czonej z intertekstualno ci , uwypuklenie perspektywy fragmentu, wpisanie si we wzór prozy nieepickiej z jej antyiluzyjno ci i mimetyzmem procesu twórczego jako zasad reprezentacji - ju tych kilka najwa niejszych cech wpisuje *Th t* w obszar prozy postmodernistycznej. Obecna jest w niej równie koncepcja podmiotu jako tematu z wariacjami, „decentruj ca - jak pisze Nycz - jednostk w charakterystyczny dla postmodernizmu, metafikcyjny sposób”¹²³ . To samo podmiotu poszukuj cego ł czy si przede wszystkim z nieobecno ci , niemo liwo ci dotarcia do całoci . Nie istnieje adne spójne „ja” wykształcone w rekonstrukcji pami ci. Pami i powie dekonstruu i dezintegruj podmiotowo , mno c wiaty, zacieraj c granice mi dzy fikcj i rzeczywisto ci , odsuwaj c w niesko czono prawd i uniemo liwiaj c poznanie. Tak jak nie ma centrum w pami ci, nie ma go równie w powie ci. Autor zachowuje swoj podmiotowo wył cznie jako wytwórca tekstu, nie panuje nad ni , nie buduje jej. A jednak jakie wtajemniczenie si dokonało.

Th t , ze wzgl du na jawn obecno symboli i motywów oznaczonych przez Hodrov jako charakterystyczne dla powie ci wtajemniczenia, czyta mo na wedł ug tego wła nie klucza. Zastosujmy go wi c, odwołuj c si do pracy *Román zasvěcení*. O celu inicjacyjnej wyprawy była ju mowa. Przypomnijmy kilka informacji zwi zanych z wyró nikami konstrukcyjnymi. Przestrze w powie ci wtajemniczenia dzieli si na wewn trzn , odpowiadaj c przestrzeni duchowej, i zewn trzn , z której adept wyrusza po wtajemniczenie. Oprócz adepta, obecna jest osoba mistrza („zasvětiteľ”) oraz tajemnicza istota - „bytost stredu” - znajduj ca si w centrum przestrzeni wewn trznej i symbolizuj ca, jak

¹²² J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, dz.cyt., s. 143-144.

¹²³ R. Nycz, *Tropy „ja”*, dz.cyt., s. 24-25. Nycz cytuje tu stanowisko Normana Hollanda.

¹²⁴ Co te jest charakterystyczne dla postmodernizmu. Pisze o tym m.in. B. Tokarz w artykule: *Przedstawianie, powtarzanie, mówienie [w:] Ponowoczesno a to samo* , dz.cyt., s. 82.

pisze Hodrova, ezoteryczn podstaw bytu¹²⁵. W powie ciach wtajemniczenia wyst puj wszelkiego rodzaju wariacje przebiegu podró y i charakteru poznania. Wymienione elementy stanowi jednak - jak wynika z pracy *Roman zasveceni* - w miar stał osnow powie ciowego procesu wtajemniczenia.

W rozpoczynaj cym *Thet* fragmencie spotkany poeta pełniłby rol mistrza, przewodnika bohaterki, a miejscem ich spotkania byłaby przestrze zewn trzna - „wiat”, z którego kobieca posta wyrusza po wtajemniczenie. Mistrz nie towarzyszy bohaterce, lecz jest obecny przez swoje dzieło, które staje si architektem dla modelu w dró wki w poszukiwaniu ojca. Ojciec pojawia si w jednym z ko cowych fragmentów powie ci. Do wyja nienia konieczne b dzie skrótowe omówienie tej sceny. Rozpoczyna si ona powrotem do teatru, nie jest tam ju jednak wystawiany spektakl Williama. Teatralna scena jest zaro ni ta kwiatami i lianami, a dekoracje ze sztuki *Noc iguany* stały si wybujał d ungl („[...] je vsak velmi obti ne rozeznat, kde kon i jevište a zacina hlediste, neboť take hledisko se zmenilo v praě”, Th, s. 189). D ungla stanowi aluzj do zewn trznej przestrzeni wtajemniczenia, któr , jak pami tamy, cz sto symbolizuje las. Inicjacyjny charakter przestrzeni teatru potwierdza obecno lwa, który obok Pantery i Wilczycy pojawia si w prologu *Boskiej Komedii* i jest jednym ze zwierzt broni cych wej cia w przestrze wewn trzn : „Potom uvidi otce. Neni na pojizdnem kresie, stojí vzprimeny mezi stromy. Jde za nim. Tu i, e nekde pred nimi kra i lev, razi jim cestu divocinou, která vybujela ve Vinohradském divadle” (Th, s. 189-190). Towarzyszy temu symbol pustego fotela, który w schemacie wtajemniczenia rozumiany bywa jako granica mi dzy przestrzeni zewn trzn a wewn trzn i symbolizuje nieobecno „osoby w centrum”¹²⁶. Bohaterka i ojciec wchodz do piwnicy (odpowiednik przestrzeni wewn trznej, a zarazem symbol podziemnych królestw), a nast pnie wychodz na zewn trz, do miasta, które przemieniło si w pustkowia (kolejny symbol, tym razem oddalenia, strefy mierci i samotno ci)¹²⁷. Wszystkie wi c „wło one w siebie” przestrzenie (szkatułkowo to kolejny model przestrzeni w powie ci wtajemniczenia) prowadz w obszary nacechowane mierci . Ojciec ma na sobie pi am , potem jest nagi, potem zawini ty w prze cierało (takie samo jak to, w które owini to go po mierci w szpitalu). Scenie towarzyszy piosenka piewana natr tnie przez le cego z ojcem w szpitalnym pokoju Cygana („Nane man, nane man / ni rat davesoso / i baro pharipen / andre mro jiloro”), a wi c ta, która kojarzyła si narratorce-bohaterce z zaklinaniem mierci. Fragment ko czy wyznanie: „Branou v Kubelikove ulici za nim jednoho dne sestoupim, pujdu za nim zavinuta v prosteradle jako mumie” (Th, s. 190). To spotkanie z ojcem wi e si wi c z u wiadomieniem sobie jego nieobecno ci oraz nieuchronno ci własnej mierci; odsłania prawd o przeszło ci i przynosi wiedz o przyszło ci. Z jednej strony - stanowi rodzaj osobistej deziluzji, z drugiej, w całym procesie -

¹²⁵ D. Hodrová, *Román zasvěcení*, dz.cyt., s. 162.

¹²⁶ Tam e, s. 57.

¹²⁷ Tam e, s. 205.

zwłaszcza przy uwzględnieniu psychologicznego kontekstu „wtajemniczenia”, jaki wprowadza Jungowska indywiduacja- wa ny etap poznania:

Zbudowanie całkowitej pełni osobowo ci - pisze Jolande Jacobi - jest zadaniem rodkowej cz ci ycia. Zdaje si ono oznacza przygotowanie do mierci w najgł bszym znaczeniu tego słowa. [...] Je li to zadanie zostanie prawidłowo wypełnione, to mier przestaje by straszna i oznacza po prostu cz całego procesu yciowego¹²⁸.

Wspomnienie ojca powraca raz jeszcze, ł cz c si z jedn z wcze niejszych powie ciowych scen. W opisie wycieczki odbytej przez narratork -bohaterk z Karlem Milot na gór Blanik pojawia si w pewnej chwili posta rybaka: „Na hrazi rybnika sedi rybaf, hlavu si opira o ruku. Kdy ho mijime, oto i k nam pomału hlavu. Jeho tvaf je podivne vazna, na okam ik se rybafuv vedouci pohled setka s mym” (Th, s. 82). Wydaje si , e w ko cowej scenie *Thety* ojciec zostaje skojarzony z owym tajemniczym m czyzn :

Ne! Pohled, kterym na mn utkvel u rybnika pod Blanikem, nebyl pohledem slepeho, nebyl to v ak ani pohled smrti, i kdy v n m bylo jeji poznani, v dyf i on ztratil syna. A take tehdy, najednou to vim [...] to byl on, ten, za kterym sestupuji, abych ho vyvedla... a take abych porozumela sobe, svemu zivotu, abych nalezla smysl tohoto prib hu (Th, s. 195).

Posta rybaka kojarzy si z mitycznym Królem Rybakiem z opowie ci o wi tym Graalu. Pojawia si on w *Thecie* w kilku jeszcze wariantach: jako lepy rycerz („rytif lepy”) na obrazku znalezionym w ksi ce, jako doktor Fisher (zwany przez Vladislava Hracha doktorem Rybafem) i w komentarzu metatekstowym jako Kral Rybaf. Za ka dym razem jego obecno wi e si z ch ci zdobycia wa nych informacji. Np. Vladislav odwiedza architekta Fishera, aby pozna histori jednego z jego projektów. I tutaj znajduj si symbole wtajemniczenia: willa Fishera mie ci si w ogrodzie zoologicznym, który staje si karykatur zewn trznej przestrzeni lasu, pełnego uwi zionych w nim „bestii” (to sygnał, e próba zyskania wiedzy nie powiedzie si , a poniewa zdobyte informacje miały zosta wykorzystane w planowanej przez bohatera powie ci, jej napisanie nieustannie si odwleka). Posta Króla Rybaka odpowiada w schemacie inicjacyjnym boskiej postaci w centrum. Rybak (Rybaf, Roi Pecher, Rich Fisherman), jak podkre la Hodrova, to w utworach wykorzystuj cych schemat wtajemniczenia najbardziej tajemnicza posta ¹²⁹. W opowie ciach o w. Graalu spotyka go adept na granicy mi dzy lasem (przestrzeni zewn trzn) a zamkiem (centrum), gdzie siedzi nad wod lub pływa łodzi (w niektórych wersjach le y martwy w kaplicy) i łowi ryby. Czeka na ozdrowienie z licznych ran, choroby lub - martwy - na o ywienie (w niektórych wersjach rednio-wiecznych symbolizuje ukrzy owanego Chrystusa i skrywa tajemnic jego mierci). Mo liwo odzyskania ycia ma zapewni mu adept po przebyciu

¹²⁸ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, dz.cyt., s. 203-204.

¹²⁹ D. Hodrova, *Roman zasveceni*, dz.cyt., s. 49.

ostatniej próby. W wersjach, w których Król Rybak pojawia się żywy, wskazuje adeptowi drogę na zamek, przy czym nie zostaje rozpoznany jako jego gospodarz. U celu okazuje się, że to właśnie Rybak wita adepta i wprowadza w tajemnic Graala. Poddanie się próbie polega na zadaniu Rybakowi pytania o sens Graala (np. Perceval musiał próbę powtórzyć, nie zadał bowiem pytania; w efekcie stracił pamięć i latami był dzieł szalony po lesie). Dzięki temu Rybak zostaje uzdrowiony, a adept dostępuje wtajemniczenia. Zagadka tkwi w samym imieniu króla; postać ta symbolizuje przestrzeń między tym tekstem a jego sensem:

Jméno krále je iníeání. - píše Hodrová - Ryba byla ve starověku symbolem života a „rybář” byl titul božstev spjatých s poátkem a zachováním života; v křesťanském symbolismu jsou apoštolové „rybáři lidí”. ICHTHYS (řecky ryba) je anagramem Krista (v překladu znamená Ježíš Kristus Syn Boží a Spasitel). Král Rybář symbolizuje Boha, s nímž se vyvolení rytíři spojují v obřadu svatého grálu¹³⁰.

W *Thécie* pojawia się schemat, który mógłby uchodzić za analogię tego, który realizowała wyprawa po Graal - bohaterka spotkała Króla Rybaka, nie rozpoznała go, a następnie dotarła do miejsca (w powieści), w którym dokonała identyfikacji („To był on...”). I tu rozpoznała się wachlarz znaczeń. Aby je wyjaśnić, zatrzymajmy się przy jednym z kościelnych fragmentów.

Pojawia się w nim lalka, która nosi imię śmierć („loutka Smrt”). Autorka kupiła ją w trakcie pisania powieści:

V triznivém městě v ak existují jeSté jiné loutky než ty, ve které se proměnily mrtví v mém románu a ne Tvor, do kterého se vtělil stesk pana Chauna. V prodejné hraček na Václavském náměstí jsem ji koupila loutku Smrt. Vyrobila ji Anna Preclíková, jak tu na přiloženém listku, kontrolním kupónu (Th, s. 34).

W zakończeniu powieści lalka ta (jedyna, jaka jej pozostała) towarzyszy pisarce:

Představa loutek, se kterými jsem si kdysi v dětství hrála ve vaně, je mi najednou cizí. Přelís mnoho se toho mezitím událo. Byly dávno neskutečné, uplynulo mnoho lety skončily te bytosti, z nich některé byly bez hlav a jiné bez údů, v popelnici na dvoře domu proti hřbitovu. Jen ta jedna loutka v románu byla skutečná a nic jí nechybělo (Th, s. 194).

Pierwszy stopień poznania, również o charakterze deziluzyjnym, wiąże się z tym aspektem symbolicznej postaci Króla Rybaka, który odsyła do osoby, do ciała. Celem wtajemniczenia było „ożywienie” przeszłości, poznanie rzeczywistości i fragmentarycznej, jak pozbawione ręki, nóg i głów lalki, tak jak Król ułomnej, czekającej na powrót do życia. Powieść pozostaje zaledwie jej cieniem, niekompletnym obrazem. Jedynym realnym rzeczywistości jest lalka śmierci: „Temer celý příběh - stín příběhu - ležel tenkrát přede mnou. A ona [...] byla svědkem zrodu tolika postav, spisane zrodu vyvolání z nitra triznivého města a z dosud nenapsaného románu” (Th, s. 194). To zaledwie symbol

¹³⁰Tamże, s. 49-50.

prawdziwej mierci. Potwierdza tak e jeden prawd o ojcu - prawd o jego odej ciu, cielesnej nieobecno ci: w chwili spotkania pod gór Blaník Król Rybak był martwy: „Kdybych se byla tehdy u bykovického rybníka pozorněji zadívala do rybářovy tváře, kdoví zda bych v ni nerozpoznala ostře rezané rysy té jediné skute ne loutky” (Th, s. 194). Jednak Król to te imi , czyli słowo i jego znaczenie, ukryte jest ono w powracaj cej w powie ci frazie „rytfr lepy nebo litera”, stanowi cej dla „adeptki” zagadk , rodzaj szyfru: „Kdo je ten rytír? V listu se mluví o litere, právě slovem litera list kon í”, (Th, s. 194). Ostateczne wtajemniczenie ma wi c zwi zek z poznaniem słowa. Ten, który pocz tkowo nie został rozpoznany, nie był wył cznie znakiem mierci, chocia został z ni zapoznany („nebyl to v ak ani pohled smrti, i kdy v nim bylo její poznání”) - był równie poszukiwanym słowem. Jego lepe spojrzenie nie wskazywało drogi, adeptka musiała bł dzi po omacku, sens tkwił jednak w samych poszukiwaniach, w nieustannym odkrywaniu i rozwijaniu znacze , w magicznej mocy liter i znaków niepokoj cych samym swoim kształtem. W rzeczywisto ci poznanie nie wi zało si z celem, lecz z przebyt prób :

Román byl pro mne branou, kterou jsem děle ne dva roky vcházela do prostoru pfsmen, abych se v něm skryla před světem. [...] Rozpoutala jsem netu ene síly skryté ve slovech i jednotlivých písmenech, v těch, která vábí i děsí svými exotickými křivkami (Th, s. 195).

Tak wtajemniczona autorka spotyka si ponownie z poet tym razem jednak oboje podejmuj rozmow . Otwiera si tym samym przestrze dojrzałej twórczo ci, a jednocze nie dochodzi do zwie czenia pewnego etapu poszukiwa .

W trylogii jednym z celów w drówki była miło - lepa, nieuszcz liwa, sprawiaj ca ból. W *Kuklach* nadziei na jej odnalezienie przynosi spotkanie z poet Hynkem Machovcem, jest to jednak uczucie niespełnione. W *Thécie* wielkie uczucie, powracaj ce we wspomnieniach narzecze stwa z Karlem Milot zostaje unicestwione w walce mał onków o powie : m czyzna przemienia si , potem znika, zostaje wy miany i pokonany. Kolejny poszukiwany to ojciec. W dwóch pierwszych powie ciach - tchórz uciekaj cy przed prawd i emocjami, skrywaj cy si przed nimi w wywodzie naukowym. Obcy i niedost pny, jak obiekty pierwszych miło ci; w *Thécie* nie yje: mier stanowi - banalnie - drug stron miło ci, dopiero spotkanie z pierwsz umoliwia odnalezienie drugiej. I wła nie miło zapowiedziana zostaje w zako czeniu *Th ty*, w zwi zku artystów - partnerów, chocia i tutaj mo e si ona rozgrywa wył cznie w przestrzeni iluzyjnej: poeta jest przecie cieniem zmarłego, wspomnieniem powracaj cym w fikcyjnej przestrzeni powie ci.

Wtajemniczenie jest w *Thécie* przestrzeni duchowej przemiany, wzbogaca, wiedzie ku samo wiadomo ci i dojrzało ci. W ten sposób Hodrová, jak si wy-daje, polemizuje z Umbertem Eco. Ecowski wariant ironicznej, odwróconej

(przez Hodrov zwaney „falszyw ”¹³¹) inicjacji, opartej na intertekstualnej, prowadzonej z przymrużeniem oka grze w „powie wtajemniczenia”, zostaje w *Thecie* odrzucony. Potwierdzeniem tego może być omówiona wcześniej sytuacja błędna w „lesie intertekstów” (wariantu „biblioteki”) i wynikająca z tego „szaleństwo” adeptki, potwierdzające wybór błędnej drogi. Mówi Hodrova:

Mam pocit - mŕvi Hodrova - e zasveceni je priliS va na vec, e by si z nim lovek nemel hrat, aby se nazvrhlo v pseudozasveceni, v paskvil na zasveceni. Ironizovat zasv cenil jako Eco ve Foucaultov kyvadle se mi zda opova live anebezpe n , i kdy z hlediska romanu to mu e pfinest o iveni. [...] To je [...] skrytym procesem, jim prochazi duchovni lovek. A ten lze y romanech, stejne jako v hermetické literatur , naznacit¹³².

Polemika z Eco, który wiedzie czytelnika w tekstowy wiat samozwrotnych znaków, prowadzi u Hodrovej dalej. Jej słowa bowiem pragnę przedstawiać zakłócenie w nich rzeczywiście .

*

Przemieszczeniu zdarzeń w kierunku obrzeży miasta i historii towarzyszy w trylogii peryferyzacja sensu: w „poszukiwaniu pamięci” zawiera się „poszukiwanie powieci”. Zaprezentowana w trylogii droga wiodła bohaterki przez kolejne etapy wtajemniczenia w rzemiosło pisarskie i autorskie, a jednocześnie nie była drogą ku powieci autorefleksyjnej, ujawnianiu tajemnicy procesu pisania i metody powieciowej kreacji; drogą - jak stwierdza Martin Rysavy - „od iluzijnego typu wyprawy do antyiluzyjnego”¹³³. W tej perspektywie *Podobojí* symbolizowało bańkę, pełną iluzji „powieciowe dzieciństwo”, *Kukly* opisywały utratę złudzeń, natomiast *Theta* - „fikcja przedstawiająca sam siebie”¹³⁴ - to egemplifikacja samoświadomości autorskiej i powieciowej: autorefleksyjna powieć to zarazem „powieć wiadoma sobie”. Ta ukryta w trylogii refleksja nad powiecią pełni, posługując się terminologią Jacques’a Derridy, funkcję *parergonu*:

Parergon, czyli w dosłownym tłumaczeniu „ornament”, znajduje się na obrzeżach własnego pola. [...] Wdziera się on niejako w *ergon* w postaci „wewnętrznego braku w systemie, do którego został on dodany” [...] ¹³⁵.

¹³¹ Zob. *Přiběhy v nás. Rozhovor s Danielou Hodrovou*, „Tvar” 1996, t. 6, s. 3-5 oraz D. Hodrová, *Román ve 20. století - jeho teorie a praxe*, dz.cyt., s. 240-241. Też o polemice z Eco stawia m.in. Martin C. Putna, *Hodrová zasněující aneb esky Eco*, dz.cyt., s. 5.

¹³² *Přiběhy v nás...*, dz.cyt., s. 1.

¹³³ M. Rysavy, *Zasvecení do textu...*, dz.cyt., s. 18.

¹³⁴ Określenie Anny Łebkowskiej, *Fikcja jako móliwo*, dz.cyt., s. 70.

¹³⁵ D. Głowacka, *Wzniosła tandenta i 'simulacrum'*. Bruno Schulz w postmodernistycznych warunkach, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 78.

Jest to jednocze nie powrót do pocz tków słowa - przegl daj cego si w sobie, podwojonego „gol - gol”. Poszukiwanie zmierza tym samym w stron oznaczenia rzeczywisto ci, tajemnicy zawieraj cej istot powie ciowego przedstawienia. Ale i tutaj toczy si skryta w kulisach, pozornie nieobecna dyskusja. Dotyczy ona powie ci w jej rozwoju i przemianach oraz znajduje swoje uzupełnienie w teoretycznych koncepcjach Hodrovej. „Poszukiwanie powie ci”, połączone z badaniem mo liwo ci odkrywania w niej sensu i prawdy, to jej własna „wariacja na temat Ksi gi”.

Za kategorie odnosz ce si do systemu reprezentacji w trylogii Hodrovej uznaj mo na kategorie *simulacrum* i wzniosło ci. Aby je przybli y , postu si omówieniami Doroty Głowackiej i Anny Jamroziakowej. W postmodernistycznych teoriach Gilles’a Deleuze’a i Jeana Baudrillarda, stwierdza Głowacka, wywiedziona z koncepcji Platona kategoria *simulacrum* znosi imperatyw figuralno ci, jest „procesem, który oznajmia jedynie zanikanie figury. W symulowanej rzeczywisto ci kształt zawsze przekracza sam siebie i stanowi znak własnej nieobecno ci”¹³⁶. W koncepcji Baudrillarda *simulacrum* „nie zdradza podobieństwa do istniejącej rzeczywisto ci, oprócz rzeczywisto ci, któr samo stwarza”:

Simulacrum wchłania rzeczywisto w swój własny wiat autoreferencyjnych znaków i obala wszelkie opozycje [...], w tym równie przeciwieństwo pomiędzy ciemnością a światłością, byciem a niebyciem. [...] Na skutek wchłonięcia jednego członu opozycji przez drugi, wytwarza ono „trzeci kategori”¹³⁷.

W efekcie powstaje wymiar, który Baudrillard nazywa „trzeci rzeczywistości”, rzeczywisto ci bez referatu, bez odniesienia:

Baudrillard - czytamy u Jamroziakowej - mówi o „końcu rzeczywistości”, który pojmujemy jako kryzys przedstawiania: jest tylko obraz, który niczego nie reprezentuje, nie przedstawia rzeczywisto ci, lecz tworzy nową rzeczywistość z wielokrotnionych a przejrzytych [...] wizerunków¹³⁸.

Z kategorii postmodernistycznego *simulacrum* wi e si wyprowadzona z teorii Kanta kategoria wzniosło ci Jean-François Lyotarda. Głowacka pisze:

Postmodernistyczna wzniosło to, według Lyotarda, dawanie wiadectwa, e to, co nieprzedstawialne zachodzi jako wydarzenie (*evenement*), którego nie da si wyrazić za pomocą języka czy jakichkolwiek innych sposobów przedstawiania. Stosowany przez Lyotarda termin wydarzenie nawiązuje do heideggerowskiej *Ereignis*, kategorii określającej wydarzenie jednoczesnego odsłaniania i zakrywania si prawdy (*aletheia*) Lyotard określa zachodzące w momencie wzniosło ci wydarzenie za pomocą pytania „Czy to si dzieje?” (*Arrive-t-il?*). Pytanie to poprzedza wszelkie pró-

¹³⁶ Tam e, s. 74.

¹³⁷ Tam e, s. 82.

¹³⁸ A. Jamroziakowa, *Widmowa mo liwość rzeczywistości [w:] Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1994, Instytut Kultury, s. 56.

by sformułowania tego, co się wydarza, a więc jest ono uprzednie wobec sformułowania znaczenia¹³⁹.

Drugim filarem teorii wzniosło ci, podaje Głowacka, jest zjawisko „negatywnej prezentacji” jako „braku skończonej formy” (Kantowskie „Vorlösigkeit”). Jedyną rzecz, jak „przedstawia” wzniosło ci, to sam moment zachodzenia prezentacji, wzniosło ci, stwierdza Głowacka, to oscylacja na pograniczu figuratywno ci. „Wzniosło ci - katastrofa formy - rozmywa obrzeża i wyznaczające kształt i wprowadza estetykę ruchu, polegającą na nieustannym wykazywaniu powstawania i nadawania kształtu”¹⁴⁰. Estetyka wzniosło ci nie opiera się na kontemplacji; „wzniosło ci to przede wszystkim silne przeżycie afektywne, polegające na jednoczesnym odczuwaniu bólu i przyjemności”¹⁴¹.

„Nieukończono formy” pojawia się u Hodrovej w sensie dosłownym. Przykładem jest postać Kridla w *Kuklach*, z jego „elipsowatym” i nieokreślonym kształtem; Kridło, jak pamiętamy, to zaledwie zarys postaci. Podobnie konstruowana jest w tej powieści przestrzeń podwórza, które, nieokreślone w kształcie i funkcji, przybiera może dowolne formy; to przestrzeń „rozciągliwa”, potencjalna, a jednocześnie nie jakby nigdy niegotowa. Kontynuacją tego systemu reprezentacji w *Thecie* jest Twórca - kształt w jego powstawaniu i zanikaniu, wylewający się i kurczący w „erozji obrzeży”¹⁴². Symbolizuje on zarówno „nieodmknąć” przedstawienia, jak i jego nieprzedstawialność, pozostawiając powieść, jak mówi Lyotard, „w wiecznej tsknocie” („Dzieło literackie, naznaczone tsknotą za przedstawieniem, akceptuje nieadekwatnie przedstawione”¹⁴³). W trylogii trwa nieustający proces powstawania *simulacrum*. W *Podobu* przejawia się to w nieustającym, niezakończonym „ruchu” Alice w stronę samej siebie, a zarazem w braku siebie — ciała i ducha, prawdy i zmylenia. W *Kuklach* b dzie go ilustrowało zacieranie rysów twarzy, nakładanie się ich, i przemienianie, nieustająca metamorfoza pozostająca w strefie „dziania się”, w której niemożliwe jest ustalenie to samo ci postaci i zidentyfikowanie przestrzeni. W *Thecie* pamięć pojawia się jako *simulacrum*, w którym

[...] porządek czasowy zastępniony zostaje dwuwymiarowym, przestrzennym porządkiem nasuwających się na siebie powierzchni. [...] W świecie *simulacrum* wszelkie głąbie i opozycje pochłonięte zostają przez mnogość dziwnych, coraz to nowych powierzchni

Między prawdą a zmyleniem, iluzją i rzeczywistością trwa tu nieustanna, „teatralna” gra symbolizowana przez przemieniałe się kostiumy ojca. Towarzystwu silne, przeciwstawne emocje. Możliwa powiedzie, że to, co się od-

¹³⁹ D. Głowacka, *Wzniosła tandeta...*, dz.cyt., s. 73.

¹⁴⁰ Tamże, s. 73.

¹⁴¹ Tamże, s. 73.

¹⁴² Tamże, s. 79.

¹⁴³ Za A. Czajkowską, *W poszukiwaniu podmiotu*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 114.

¹⁴⁴ D. Głowacka, *Wzniosła tandeta...*, dz.cyt., s. 86.

słania, to wydarzenie, o które pytamy Lyotardowskim *Arrive-t-il?* - „Czy si dzieje?”, „transcendencja jako proces wytwarzania *simulacrum*”¹⁴⁵, jedyne mo liwe *regressus ad uterum*. Proces ten jest równie wiadectwem procesu twórczego, owego poszukiwania słowa, gry mi dzy j zykiem a przedstawieniem. Nadziej a e „slovo vydâ v tom zâvratném okam iku okam iku tajemstvi, zru i skute nost smrti, slovo nabude v opâkovaném obiadu magické moci avzkrisi Ozâreného” (Th, s. 109) okazuje si złudna: słowo nie wypełnia si sensem, mo e jedynie spotka si z samym sob . Od pierwszych stron trylogii istniała jednak strefa „pomi dzy”: na granicy wymiarów czasowych i ontologicznych, słów, znaków, fragmentów tekstu. W symbolicznym miejscu, jak to, w którym utkwiał Di vis Paskal, wygl daj c z okna komory. Sens przenika nikłym wiatłem i rodzi si - jak pragnie autorka-narratorka *Théty*, w szczelinie zna-cze : „Prâvě o toto prosvitâni, o rnatny odraz skute nosti, která textu neustâle unikâ, mezi pismeny, mi běži” - stwierdzi ona w zako czeniu powie ci (Th, s. 179).

¹⁴⁵ Tam e, s. 90.

Danieli Hodrovej refleksja nad powiecią i pisaniem

W poprzednich rozdziałach mogliśmy ledziżwiżki miżdy propozycjami teoretycznymi Hodrovej i jej powieściami. Do przytoczonych księzek i artykułów naukowych dołączmy pracę, którą Hodrovâ rozpoczął swoją karierę naukową: *Hledâni românu*. Pierwotny tytuł tej książki - *Pohyb românu* (Ruch powieści), został odrzucony przez komunistyczną cenzurę i zastąpiony tytułem *Hledâni românu* (Poszukiwanie powieści). Wybrany przez Hodrovâ tytuł był dla niej szczególnie ważny, wiążąc się bowiem z zaprezentowanymi w pracy koncepcjami rozwoju powieści. Brzmiał intrygująco, oryginalnie, jak i w refleksji literaturoznawczej z „poszukiwaniem”, również na poziomie tytułu, spotykamy się u Michela Butora, a na polu literatury pięknej wciąż automatycznie nasuwa się Marcel Proust ze swoim cyklem powieściowym. Jednocześnie nie trzeba pamiętać, że zarówno okolice - teoretyczne i artystyczne - *nouveau roman*, jak i twórczość Prousta są dla Hodrovej niewyczerpanym źródłem inspiracji, poza tym autorka czeska nie stroni od takich nawiązań, wciąż nimi prowokuje, a zarazem wiadome tworzy przestrzeń intertekstualnych poszukiwań (przykładem - chociażby tytuł jej powieściowej trylogii). Akceptując zmiany tytułu, Hodrovâ pozostała również wierna kategorii wyznaczającej specyfikę jej „dwubiegunowej” twórczości. Mówi autorka:

Hledâni [...] je pro mne opravdu kľíčovým slovem - v teorii i v românu... Hledâni jako duchovní putování, bloudění, při kterém se hledající nezřídka ocitá na hranicích silnosti a smrti, kdy je identita jeho bytosti zpochybněna množstvím proměn a zdvojení... Na konci cesty (ve 20. století zřídka dosazením) je hledající zasvěcen do nejvyššího tajemství, za ním se někdy skrývá Bůh, jindy poznání sebe sama¹.

Wypowiedź Hodrovej uzupełnia Vladimir Macura:

Hodrovâ widzi w powieści wywołanie antynormatywne, otwierające nowe drogi, poszukujące [...] również w sensie bardzo osobistym (w końcu kluczowe słowo poszu-

kiwanie - hledání - które niejako z konieczności trafiło do tytułu jej teoretycznego debiutu, jest w języku czeskim anagramem jej własnego nazwiska-Daniela H.)².

Poszukiwanie staje się u Hodrovej jedyną drogą w świecie rezygnującą z tego, co orzeczone, zamknięte, ostateczne, i służy konstytuowaniu się takiej przestrzeni ontologiczno-epistemologicznej, którą określa: hipotetycznie, otwarcie, fragmentarycznie; przestrzeni rozproszonej, niejednoznacznej, tajemniczej.

Występuje w pierwotnym tytule pracy Hodrovej słowo „ruch” i czyło się ze zjawiskiem „ruchu w przemianie”, warunkującym powstanie określonego modelu rozwoju gatunku powieściowego. Punktem wyjścia jest dla pisarki śmierć, pojmowana nie tylko jako kategoria metafizyczna, ale również odnoszona do genealogii powieściowej; autorka przeciwstawia się jej tradycyjnemu znaczeniu i konsekwentnie je przewraca. Śmierć nie oznacza dla niej końca i końca, nie unicestwienia, lecz staje się momentem „nasilonego chaosu”, krytycznym momentem przemiany. Przemiana modeluje ujęcie rozwoju i postępuje jako ruch ukierunkowanego w przód; nie tylko umiarkowanie, lecz przede wszystkim poszczególnymi etapami, ale te powoduje, że w każdym z nich zawierają się wszystkie poprzednie fazy i formy, że każda postać jest obrazem innych, minionych, a więc - przypomnijmy raz jeszcze - „to, co na górze, jest jak to, co na dole, a to, co na dole, jest jak to, co na górze”. Wykorzystując metaforę entomologicznej metamorfozy, możemy za Martinem Rysavym powtórzyć, że motyl jest motylem, a zarazem jest też gąsienicą, z której się wykształcił³. W tak ujmowanym procesie znika moment rozpadu i kryzysu, zmienia się również wzór powstawania „nowego”. Pojęcie ruchu, w którym dochodzi do nieustającej przemiany, zastępuje u Hodrovej klasycznie rozumiany rozwój, w tym również rozwój literatury. Hodrová w jednym z wywiadów mówi:

V literaturě se nejedná o cestu vpřed, ale spíše o cestu sem a tam, doprava - doleva, dopředu - dozadu, nahoru - dolů, případně o cestu jinam. Je to pohyblivost „taneční”. Ani román se nevyvíjí, ale je v pohybu, **proměňuje** se⁴.

We wstępie do pracy *Hledání románu* badaczka zaznacza, że takie ujęcie rozwoju powieści ma charakter polemiczny:

Koncepcí románu jako dynamického objektu, v souvislosti s proměnami společnosti neustále popírajícího a obnovujícího svou identitu, budeme polemizovat s dosud namnoze přezívaným pojetím žánru jako v podstatě nehnuté, uzavřené struktury

² V. Macura, *Nieko z čísel povídek ...*, dz.cyt., s. 180. W jednej z recenzji Macura wyznaje, że odkrycie to nie jest jego autorstwa: „Autor recenzje nerad przyznaje, że mu w tymto bodzie napomógł swym postrehem lepsi tenar, italsky bohémista Giuseppe Diema”. V. Macura, *Průvodce labiryntem, česká literatura* 1990, t. 2, s. 184.

³ M. Ryšavý, *Zasvěcení do textu...*, dz.cyt., s. 18.

⁴ *Příběhy v nás. Rozhovor s Danielou Hodrovou*, dz.cyt., s. 1.

a zároveň s ťerň i teoriemi, ktoré spojujú jeho genezu pouze s jediným anrovým vyc-hodiskom a jedným obdobím ve vyvoji spoločnosti a literatury [...].

Rozwój powieci, jej zdaniem, nie zależy od rozpadu jednej odmiany gatunkowej, która, różnicując się, daje początek nowej formie; ta bowiem jest rezultatem zmiany całościowej sytuacji gatunkowej („celkowe anrove situace”). Wykorzystując – co jest to charakterystyczne dla wszystkich jej prac teoretycznych – form wypowiedzi zmetaforyzowanej, zacierając granic między prozartystycznymi a wywodem naukowym, Hodrova stwierdza:

V našem pojetí nenf vznik romanu zaležitosti jedineho rozruznujících se, případně degenerujícího anru, z jeho popela se rodí anr nový, nybr chape se v souvislosti s celkovou anrovou situací, v ní vlivem historických a literárních podmínek docházelo k přesunu určitých obsahů a jejich stylizaci, k pohybu celé rady anru, který byl předpokladem zrodu nového anru⁶.

W ramach tej sytuacji, pod wpływem czynników historycznych i literackich, dochodzi do określonych przesunięć treściowych i formalnych, do – powtórzmy – „pohybu celé rady anru, který byl předpokladem zrodu nového anru”. Idąc dalej, Hodrova zwraca uwagę na uwarunkowania narodowe w rozwoju gatunku powieciowego, polemizując z Michaiłem Bachtinem. Jej zdaniem bowiem, wskazywanie na jedno główne źródło w procesie rozwojowym to błędne, a zatem i traktowanie Bachtinowskiego karnawału jako punktu wyjścia dla powieci musi uwzględnić konteksty charakterystyczne dla literatur poszczególnych narodów⁷. W pracy pisarki nie dochodzi tym samym do wyraźnego podziału na płaszczyznę teoretyczną i historycznoliteracką – co potwierdza podtytuł: *Kapitoly z historie a typologie anru*.

Kolejnym wyróżnieniem przez Hodrovą kategori jest powieciowe spojrzenie na świat („romanovy pohled na svet”). Spojrzenie to, różniące się w odmiennych okresach, a zarazem indywidualne, autorskie, charakteryzuje specyficzna oscylacja między rzeczywistością a zmyśleniem:

Prav oscilace – mówi Hodrova – mezi fiktivní a skutečností i polohou je pro roman natolik charakteristická, že se nam tento anr primo jeví jako dvojdomý, a to nejen v diachronním, ale i synchronním smyslu⁸.

W związku z tym w jej propozycji pojawiają się dwie podstawowe, komplementarne odmiany powieciowe: powieć -rzeczywistość („roman-skutečnost”) i powieć -zmyślenie („roman-smýlenka”). W powstałym między tymi biegunami obszarze trwa ruch, rozbity na kilka wzajemnie przeplatających się

⁵ D. Hodrová, *Hledám románu. Kapitoly s historie a typologie anru*, Praha 1989, československý spisovatel, s. 5.

⁶ Tamże, s. 5.

⁷ Tamże, s. 6.

⁸ Tamże, s. 6.

i uzupełniaj cych torów⁹. Jedną z wyróżnionych tu powieściowych odmian nie ma postaci ostatecznej, czystej, a głównym czynnikiem ustanawiającym ich wzajemną relację jest związek między iluzją i antyiluzją. W tym skomplikowanym, dynamicznym układzie nie jest możliwe, jak twierdzi badaczka, zbudowanie pełnych definicji, wszelkie działanie polega tu na wskazywaniu i podkreślaniu momentów, w których intensyfikuje się ruch i w których powieść „ulega przemianom”. To samo gatunkowo będzie wiązać zbiorem charakterystyk, mającym oddać obraz powieści jako gatunku „nieustannie się poszukując czego” („anru neustále se hledajícího”¹⁰), a zarazem – poszukiwanego.

W wdrożeniu uwzględniając poszczególne odmiany gatunkowe (niektóre terminy, np. wspomniany już w niniejszej pracy „román o bloudovi”, czyli powieść o oblakach”, s. autorstwa Hodrovej) w pracy *Hledání románu* skupia zjawisko powieściowej autorefleksji połączonej z zagadnieniami antyiluzji i deziluzji w literaturze. Ilustruje ono sposób, w jaki Hodrová pracuje nad swoją koncepcją „powieści w przemianie”. Antyiluzja, jedno z ważniejszych kryteriów wyodrębniania autorefleksji w literaturze, definiuje się jako szereg eksplicytnych i implicytnych rozstrzygnięć w obrębie dzieła literackiego, za pomocą których dochodzi do burzenia iluzji rzeczywistości i które ukazują literacki i tekstowy charakter tej rzeczywistości. Natomiast powieściowa deziluzja (traktowana jako cz. poetyki antyiluzji) pojawia się w płaszczyźnie fabuły:

Zatímco antiiluzivností rozumíme noeticko-literární postoj k realnosti románového děje, demaskovanou a priznanou literárnost díla, deziluzivnost chápeme v rovině sytety - jako stav hrdinova vědomí a citění a poznání (ztráta iluzí); podobné zákonění je polemické vůči Sfaatnému konci v iluzivním románu¹².

W ostatnim przypadku chodzi przede wszystkim o te powieści, w których stałym elementem fabularnym jest utrata złudzeń, a wiązać o fabuły takich utworów jak *Don Kichot* Cervantesa czy *Stracone złudzenia* Balzaka. Wykorzystując tytuł drugiego z wymienionych dzieł, Hodrová wyodrębnia typ „powieści o straconych złudzeniach” („román ztracených iluzí”). Można zaliczyć do niego również powieść *Kukły* Hodrovej, przy czym utrata złudzeń nie ma w niej znaczenia negatywnego: do wiadczenia to jest koniecznym etapem na drodze zdobywania samowiedzy.

⁹ Będzie to np.: powieść „wysoka” i powieść „niska”, sakralna i wiecka, iluzyjna i deziluzyjna. Terminy podaję według tłumaczenia Joanny Goszczyńskiej, zob. V. Macura, *Niekończąca się powieść* ..., dz.cyt., s. 177.

¹⁰ D. Hodrová, *Hledání románu*, dz.cyt., s. 11.

¹¹ Przykładami tej powieści są m.in. *Idiota* F. Dostojewskiego; *Wilk stepowy* H. Hessego; a także: *Przygody dobrego wojaka Szwejka* J. Haška. Píše Hodrová: „Oblakanie (bloud) jest człowiekiem nierozumnym, szalonym, postrzelonym, nieprzystosowanym do życia; a słowo to jest wręcz synonimem wariata, z drugiej jednak strony – sugeruje błędne, błędne się jako sposób przemieszczania się w przestrzeni, sposób dla tej postaci charakterystyczny”. D. Hodrová, *Hledání románu*, dz.cyt., s. 216. (Tłum. A. C.)

¹² Tamże, s. 59.

Powiećciowa autorefleksja jest dla Hodrovej rodkiem inspirujcym rozwój gatunku. Powołujc się na stanowisko Roberta Altera, charakteryzuje ona to zjawisko następująco:

Máme na mysl zánrovou sebereflexi - proces, pfi němz anr a konkretní dílo prostřednictvím svého tvůrce a určitých postupů jakoby reflektují sebe samy, zaujímají v různé míře explicitní postoj k literární a zánrové tradici a samy k sobě jako jejímu článku¹³.

W obrębie autorefleksji Hodrová wyróżnia jej pojedyncze (ale też sto współwystępujące) aspekty: parodię, komizm, antyiluzyjność i autotematyzm. To one biorą udział w konstytuowaniu się odmiany gatunkowej, jak jest powieć autorefleksyjna („sebereflexivní román”), „fenomen sebereflektujícího díla, zhlédajícího se v sobě jak v zrcadle”¹⁴. Autorefleksja uwidacznia się najwyraźniej w utworach parodystycznych i antyiluzyjnych, staje się nieodłączną częścią poetyki i sensu dzieła. Wszystkie postaci autorefleksji to w historii literatury przejawy napędzające rozwój gatunku „wywołu antypowiećciowego („antirománový zivel”):

[...] antirománový zivel chápeme jako výrazný a vesměs explicitní projev vývoje románu, jeho neustálého spění od pólu smýslenky k pólu skutečnosti. Tyto póly se v každé době nové orientují a konkretizují (mění se jejich distance), posouvají - dochází tak říkajíc k prepólování: román-skutečnost je pokadě odhalen jako smyslenka a zánr hledá novou podobu románu-skutečnosti¹⁵.

Literacká autorefleksje, burząc iluzję o prawdziwość przedstawianej rzeczywistości, Hodrová odnajduje m.in. w starożytnych parodiach, w utworach Lukiana, Petroniusza i Apulejusza. Badaczka obszernie komentuje sztandarowe przykłady powiećci autorefleksyjnej - *Don Kichota*, *Tristana i Klotyldy* Stendhala, *Kubusia Fatalisty* Diderota, ale też nie pomija żadnego okresu historycznoliterackiego: pojawienie się trawestacji, burleski czy nowych terminów literackich¹⁶ to dla niej momenty, w których gatunek powiećciowy przemieszcza się na drodze do „samoświadomości”. Zdaniem Hodrovej - autorefleksyjność uwydatnia się w powiećci dwudziestowiecznej. „świadoma siebie” powieć prezentuje rzeczywistość i siebie samą jako twór literacki, sztuczny, w wyraźny sposób konstruowany w tekście. Autorefleksyjność nie ma już charakteru parodystycznego i łączy się z poetyką antyiluzji („antiiluzivní poetika”). Zmienia się samo pojęcie rzeczywistości, która staje się dwuznaczna; autor zajmuje wobec niej na przemian stanowisko potwierdzające i przeczące iluzyjności. Z nasileniem się auto-

¹³ Tamże, s. 53.

¹⁴ Tamże, s. 60.

¹⁵ Tamże, s. 77-78.

¹⁶ wiadectwem powiećciowej refleksji jest dla Hodrovej pojawienie się w XVII wieku w Anglii terminu *novel* obok *romance*. Zaczęło on oznaczać, jak pisze Hodrová, nowy sposób pisania i nową treść, co „na swój sposób ma również wymiar autorefleksyjnej reakcji na zwiastujące treść starej powiećci-zmiany”. Tamże, s. 71.

refleksyjno ci w literaturze dwudziestowiecznej Hodrova wi e wszelkie, niemaj ce jej zdaniem pokrycia w rzeczywisto ci, dyskusje o kryzysie powie ci. „Ani ve 20. století neni zduraznena sebereflexe projevem krize anru, ale pouze dal iho zlomu v jeho vyvoji od stareho romanu-smyslenky k novemu romanu-skute nosti”¹⁷ - pisze w zako czeniu rozwa a nad powie ciow autorefleksj , podkre laj c w ten sposób, e obce s jej koncepcje o kryzysie powie ci.

*

Omawiaj c charakterystyczny dla prozy autorefleksyjnej autotematyzm, Hodrova powo uje si m.in. na dokonany przez Jeana Ricardou podział na intertekstualno zewn trzn i wewn trzn ⁸. Nawi zania mi dzytekstowe, zwi zane z pojawieniem si w obr bie dzieła uwag o pisaniu i samej powie ci, nale według Ricardou do intertekstualno ci wewn trznej. Owo intertekstualne *mise en abyme* ma - jak podaje Nycz - swoj podstaw w antymimetyczno ci współczesnej literatury, której jedyne i bezsporne zadanie wyczerpuje si w ukazywaniu literacko ci jako własnej istoty. Nycz pisze:

Dzi ki samozwrotno ci w zwielokrotnionych aktach samoodniesienia - niczym w zwierciadle odbijaj cym siebie samego - literatura uwolni si mo e, jak s dzi Ricardou, od wszelkich zewn trznych zobowi za i odniesie . Manifestuje w ko cu jedynie to, czym Jest” sama w sobie i dla siebie: wiadomo ci własnej wiadomo ci; czyst fikcj , sam narracyjno ci , bezprzedmiotowym przedstawieniem przedstawienia¹⁹.

Dla Hodrovej jest to przede wszystkim wiadectwo samo wiadomo ci tekstu, przejaw jego „ycia”; tekst - stwierdza czeska badaczka - w powie ci autorefleksyjnej w sposób jawny „mówi o sobie”²⁰. Rozbudowana przestrze intertekstualno ci zewn trznej obejmuje natomiast cały szereg relacji mi dzy tekstem a innymi tekstami, a wi c zwi zków, które stanowi podstaw teoretycznych rozwa a nad zagadnieniem intertekstualno ci. Nawi zuj c do zjawiska intertekstualno ci zewn trznej, Hodrova mówi o eksplicytniej i implicytniej jej odmianie („explicitni a implicitni intertextualita”), przy czym w zakres intertekstualno ci eksplicytniej wchodzi , według niej, nawi zania o charakterze jawnym, a wi c takie, w których cytowany (w formie parodii, monta u, cytatu, plagiatu, imitacji itd.) tekst znany jest odbiorcy i wprowadzony do tekstu wła ciwego w sposób umoliwiaj cy identyfikacj . Interekstualno implicytna natomiast szyfruje tekst, ukrywa go, charakteryzuje si wysokim stopniem deformacji cytatu lub opiera si na nawi zaniu do tekstu mało znanego²¹. W zwi zku

¹⁷ Tam e, s. 83

¹⁸ D. Hodrová, *Román ve 20. století-jeho teorie a praxe*, dz.cyt., s. 241.

¹⁹ R. Nycz, *Tekstowy wiat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, Wydawnictwo IBL, s. 139.

²⁰ D. Hodrová, *Román ve 20. století-jeho teorie a praxe*, dz.cyt., s. 241.

²¹ D. Hodrová, *Román ve XXstoletí...*, dz.cyt., s. 239-240.

z intertekstualności implicytną pojawia się więc kwestia jawności lub ukrycia relacji między tekstami. Jej rekonstrukcja wymaga oczywiście od czytelnika właściwych kompetencji. Możliwość odczytania bardziej skomplikowanej deformacji lub odwołania się do mniej znanego utworu czy gatunku – twierdzi Hodrova – będzie uzależniona od wiedzy czytelnika o poszczególnych tekstach czy typach tekstu. Hodrova mówi w tym przypadku o czytelniku „wtajemniczonym”, czyli po prostu – o czytelniku:

Bibl. Jag

V jiných případech je ovšem nalezení intertextuálních vztahů podminěno se telostí tenare, pouze se tedy tenar odhalí v textu (v povíce /mi rory Umberto Eco – dop. A. C.) narážky na Borgesovy povídky a Borgese samotného (lepší starý – pan labiryntu – se stejný jako Borges jmenuje Jorge)²².

Intertekstualność implicytną stanowi szczególne pole poszukiwań i więc się z najwłaściwszym dla *episteme* Hodrovej zjawiskiem – z obecnością tajemnicy. Krytycy zajmujący się twórczością prozatorską Hodrovej podkreślają, niekiedy ironicznie, że jej powieści o wtajemniczeniu przeznaczone są wyłącznie dla wtajemniczonych i, jak się wydaje, mają przy tym na uwadze nie tylko trudność wynikającą z subiektywnego, często hermetycznego pojmowania zjawisk rzeczywistości, lecz również problemy związane z mało znanym, mało jawnym polem odniesień intertekstualnych. Trudno może również sprawić odmianę intertekstualności, która polega na odniesieniu tekstu do reguł gatunkowych – Hodrova nazywa ją intertekstualnością gatunkową („intertextualita anrova”). Jej lady można odnaleźć w całej trylogii, na przykład w postaci nawiązań do powieści wtajemniczenia. W tym przypadku pomocną okazuje się teoria gatunku samej Hodrovej. Fakt, że jawne odwołanie do utworu Dantego skutkuje poszukiwaniem w trylogii nawiązań do powieści wtajemniczenia, więc się przede wszystkim z tym, że *Boska Komedia* została przez Hodrovą włączona w tak przestrzeń gatunkową i jest przez nią w tym właśnie kontekście omawiana. Sama Hodrova, przedstawiając odmianę intertekstualności gatunkowej, jako przykład podaje właśnie odniesienia tekstu do gatunku powieści wtajemniczenia²³.

Intertekstualność więc się według Hodrovej z „poszukiwaniem” modelem lektury, jest jednym z czynników wpływających na funkcjonowanie tekstu jako zagadki, rebusa („hadanka, rebus”) ²⁴. Jednocześnie nie jako system aluzji, cytatów i odniesień staje się częścią poetyki antyiluzji. Przede wszystkim jednak jest to sposób aktualizowania pamięci w obrębie powieści. Tak rozumiana intertekstualność ma nieco odmienne znaczenie niż to, które przypisuje się postmodernistycznej grze z tekstami, jaka toczy się w literaturze współczesnej. Hodrova, zapytana przez Leszka Engelkinga o to, czy jest postmodernistką, odpowiada:

Jeśli uznamy za charakterystyczny rys postmodernizmu intertekstualność, to niewątpliwie moje prozy są postmodernistyczne, bo znajdzie się w nich wiele jej przy-

²² Tamże, s. 240.

²³ D. Hodrová, *Román ve XX století...*, dz.cyt., s. 240.

²⁴ Określenia cytuję za Hodrovą. Zob. D. Hodrová, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 159.

kładów. Stosunek do innych tekstów bywa u mnie sposobem szukania pami ci, która by mo e jest najwa niejszym tematem wszystkich moich powie ci²⁵.

To podej cie do zabiegów intertekstualnych współbrzmi z koncepcj Renate Lachmann, dla której Jako soubor textů sám text je mistem parneti, jako textura je architekturou paměti²⁶. I wła nie ten aspekt intertekstualno ci, rozumianej jako element misternie konstruowanej przestrzeni pami ci, wart jest omówienia na przykładzie kilku najbardziej charakterystycznych zjawisk z trylogii *Tryznivé město*. B d to wi c wybrane nawi zania, które, obecne w poszczególnych powie ciach cyklu, ł cz si z charakterystyczn dla ka dej z nich form pami ci.

W *Podoboji* dominuje forma pami ci „odbitej”, podwojonej, zwi zanej z warto ciowaniem tera niejszo ci i przeszło ci. Odzwierciedlaj to równie nawi zania intertekstualne. Najbardziej jawny tego przykład stanowi tytuł cytatyjny niektórych rozdziałów, np. *Mládenci v peci ohnivě, Neposkvrněné po eti* oraz *Byt, i nebyt?* Tytuł *Mládenci v peci ohnivě* przywołuje przypowie biblijn , któr tu przypomnimy, opieraj c si na *Słowniku mitów i tradycji kultury*: „Trzej młodzie cy w piecu ognistym, Sydrach, Misach i Abdenago - według Biblii trzej młodzie cy ydowscy, którzy nie chcieli si pokłoni złotemu bałwanowi, postawionemu w polu prowincji babilo skiej Dura na rozkaz króla Nabuchodonozora i zostali za to wrzuceni do ognistego pieca. Wyszli jednak z niego bez szwanku, przekonuj c króla o pot dze swego Boga²⁷. Tre rozdziału *Mládenci v peci ohnivě* nawi zuje do aktów samospalenia, jakie dokonały si w najnowszej historii Czech. ró dła historyczne mówi o dwóch takich czynach: o mierci Jana Palacha i Jana Zajica, którzy po rewolucji w roku 1968 podpalili si publicznie na znak protestu przeciw re imowej polityce komunistycznego rz du (pojedyncze akty samospalenia odbyły si w ró nym czasie). W *Podoboji* mówi si o trzech ofiarach, z których dwie pierwsze, chocia nie pojawiaj si ich imiona i nazwiska, mo liwe s do zidentyfikowania dzi ki podanym informacjom topograficznym:

Kdy vstoupí do své pece první mládenec, někde mezi Muzeem a Domem po travin [...] jeSté po něm pre ije jakási legenda [...] (Pd, s. 117);

Kdy pak vstupí do své pece druhý mládenec, stan se to někde v pásází biografu as (Pd, s. 117).

W analizowanym rozdziale wyst puje te trzecia posta²⁸:

A kdy do své pece vstoupí třetí mládenec, je to na místě tak skrytém, ze u o nésoro nikdo neví, nato aby se někdo starał, zda z té pece vy el. Ale dokonce ani

²⁵ *Szukanie pami ci...*, dz.cyt., s. 189-190.

²⁶ R. Lachmann, *Pamet' a literatura*. Pfel. J. Holy. „eska literatura” 1994, . 1, s. 7. (Jest to fragment pracy *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*.)

²⁷ W. Kopali ski, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, PIW, s. 1123.

²⁸ Podobno odbyło si jeszcze jedno samospalenie na jednym ze stadionów praskich, ró dła historyczne jednak o tym milcz , a mnie nie udało si pozna nazwiska ofiary; wiadomo jedynie, e był to m czyzna.

neni zcela jiste, jestli takovy treti mladenec byl ajestli do n jakе pece vstoupil [...] (Pd, s. 117).

Przemilczenie trzeciej ofiary wi e si z podaniem w w tpliwo jej rzeczywistego istnienia, tak wi c pojawienie si trzeciego młodzie ca mo e by zarówno odniesieniem do prawdy historycznej, jak i wynika z zachowania w powieci porz dku samej przypowieci, podstawy obowiazuj cego tu, a maj cego ródło w Biblii, powtórzenia. Ingerencja w porz dek przypowieci powoduje znieskształcenie obrazu rzeczywisto ci - zamiast szcz liwego zakon czenia (charakterystycznego dla przypowieci) mamy do czynienia z finałem tragicznym. Współbrzmi to z zarysowan w *Podoboji wizji* dziejów:

Tak kuprikladu podobenstvi o trech mladencich v peci ohnive, i to ma svou dne ni obdobu. Zcela zvla tni obdobu, pova ime-li, e ti mladenci vstupujf do pece ze sve vule, a nejen to, dokonce si tu pec nosi s sebou jako hlemy d' ulitu. Pro me uji se v pec a v te peci se spaluj i. Jen e nevychazeji ivi z zdravi ani obnoveni, nevstavaji z vlastniho popele jako n jaci ptaci, ale jejich pozostatky putuji na kliniku do Legerovy ulice anebo rovnou do Hlavova ustavu a odtud na hrbitov (Pd, s. 116).

Tytuły rozdziałów: *Neposkvrnena po eti i Byt, ci nebyt?* po wi cone s Alice Davidovi ovej. Kontekst niepokalanego pocz cia uruchamia dialog zarówno z samym dogmatem jako niepodwa aln prawd wiary, jak i z moc słowa biblijnego przeciwstawionego ulotnemu słowu powieciowemu. Gra intertekstualna obejmuje równie motyw ci y Alice, znak powieciowej fikcji i osobistej iluzji. Oba znaczenia staj si kolejn form manifestacji j zykowego charakteru olsza skiego wiata. Je li chodzi o drugi tytuł, b d cy cytatem z *Hamleta* Williama Szekspira - ma on, przypomnijmy, zwi zek z ch ci uwolnienia si od wi zów nieszcz liwej miło ci. Dylemat traci tym samym wymiar uniwersalny i zostaje pozbawiony powagi.

W *Kuklach* granica mi dzy przeszło ci a tera niejszo ci jest niedostrzegalna - wiat miniony i wiat aktualny chc istnie w jednej płaszczy nie czasowej, aktualizowanej w narracji. Pojawiaj ce si tu interteksty wprowadzone s w taki sposób, aby ich obecno była jak najmniej dostrzegalna. Najwyra niejszym tego przykładem s nawi zania do dwóch utworów: *Prahy nezname* Karla Ladislava Kukły oraz *Marinky* Karla Hynka Machy. W *Kuklach* pojawiaj si w zwi zku z tym wybrane sytuacje, postaci i rekwizyty nale ce do wiata przedstawionego innego utworu. Tym samym wł czony fragment staje si immanentn cz ci rzeczywisto ci przedstawionej powieci Hodrovej i, jako organiczny element tekstu, elementem pamci ci. Ten rodzaj nawi zania zilustrujemy przykładem z utworu Karla Hynka Machy.

Fragment z *Marinky* pojawia si w zwi zku z obecnymi w *Kuklach* odwołaniami do biografii Machy i z poszukiwaniem pamci ci o romantycznym poecie. Macha obecny jest w wizjach Sofie, w których wyst puje jako przemierzaj ca miasto posta ubrana w płaszczyty z koła. Przewa nie zostaje szybko zast piony przez „współczesn ” posta Hynka Machovca, którego losy odzwierciedlaj ycie Machy. W interesuj cym nas fragmencie Macha pojawia si w sytuacji odsyłaj cej do tekstu, którego sam jest autorem i zawieraj cego, zda-

niem badaczy, sporo elementów autobiograficznych. Tak więc, wprowadzona do powieści biografia poety to fikcja, przez którą „prze wituje” prawda o życiu. Przyjrzyjmy się, jak budowane jest nawiązanie intertekstualne (podobnie stało się między tekstami zaznaczono):

Marinka

Za čtvrt hodiny byl jsem na Františku [...] Kolem někdejšího **kláštera svatě Anežky** přešel jsem brzo na místo naznačené. Byl to malý, nízký **domek v ouzku**, zábradlími opáčený **ulici**, v kterou po malém kopečku vyslapaná cesta vedla. **Hluboká**, široká **strouha táhla se ulicí** před tím domkem a **Jednotlivé prkno sloužilo**, jako zdvihací most v pevný hrad, **za přechod** v nízká dvířka jeho. **Pres prkno ulicí** od toho domku k jinému, jemu podobnému na protější straně, **byl provaz natažen**, a parné slunce hrálo po **rozvěšeném na něm prádle**, které v okamžiku velmi se slálo bylo. [...] **Jako omámeny vyběhnou** po ouzku lávce [...] ²⁹

Kukly

A u Sofie Syslové mám **klášter svatě Anežky**, v kterém je teď galerie, a vchází **do úzké uličky**. **Uličkou se táhne hluboká blátivá strouha, napříč visí provaz a na něm se suší bílé dětské prádlo**. Tu **z jednoho domku** vyjde muž v bledé sedmoplášti. **Prkno, které vede přes strouhu**, se prudce zhoupne **pod jeho spěsnými kroky**. A kdyby se ten spěchající muž Sofie Syslové nechytil, spadl by do blátivé strouhy (K, s. 94).

W obu fragmentach podkreślone zostały elementy decydujące o powinowactwie obu tekstów. To elementy krajobrazu: topografia miejsca (kláštor w Agnieszki i jego okolice), domek, w ska uliczka, głęboki rów, drewniana deska służąca za kładkę, suszarka sieliska. Decydujące o odtworzeniu scenerii i przedstawionej sytuacji: mężczyzna w płaszczu opuszcza dom. W scenie przedstawionej w *Kuklach* dochodzi, tym samym, do połączenia dwóch różnych fragmentów z utworu Machy: scena opuszczenia przez mężczyznę domku na przedmieściu jest w *Marince* jedną z kowców, natomiast opis odwiedzanej przez narratora-bohatera okolicy znajduje się w początkowej części utworu. Elementem wiata przedstawionego, nieposiadającym odniesienia w *Marince*, jest ów „Jasnoszary płaszcz”, który mężczyzna w *Kuklach* ma na sobie, a który stanowi część stroju Hynka Machovca. Jest to jednak zarazem, przypomnijmy, ważny element życia postaci Machovca z Machy. Charakterystycznym zabiegiem, wiążącym się z intertekstualnym przekształceniem tekstu Machy jest jego podporządkowanie trzecioosobowej narracji: pierwszoosobowy, subiektywny, poetycki opis okolicy z *Marinky* zostaje nie tylko ograniczony do kilku wybranych elementów topograficznych, lecz również pozbawiony oryginalnych walorów artystycznych, decydujących o stylu indywidualnym. Wydaje się więc, że chodzi jedynie o przedstawienie konkretnej sytuacji w *Kuklach*. Wiesz czy się poeta włączył do Marinky (tytułów bohaterki), aby udać się

²⁹ K. H. Macha, *Marinka*, Uspodadal Karel Polak, Praha 1935, Státní nakladatelství, s. 41, 43.

w planowan podró (zamiar przedstawiony w *Marince* — ł czony z rzeczywist w drówk Machy po Karkonoszach); scena z *Marinky* to epizod z ycia poety. Pytanie o to, czy jest on fikcyjny, czy rzeczywisty, nie ma wi kszego znaczenia. Pami w trylogii obejmuje zdarzenia opisane w literaturze, a scena z *Marinky* to cz wspomnienia o arty cie i jego twórczo ci.

W *Thécie* rekonstrukcja przeszło ci w du ym stopniu opiera si na pod a- niu ładami innych tekstów. Przykładem: przedstawione w powieci sceny czytania scenariuszy, kalendarzy i ksi ek, któr Hodrová traktuje równie jako form tematyzacji tekstu³⁰. Aktualizacja pami ci ma zwi zek nie tylko z docie- raniem do zdarze z przeszło ci za pomoc tekstu, lecz równie z poszukiwa- niem tekstu jako cao ci. Tym samym imitowany jest proces przypominania. I tak na przykład Rozptýlená, pragn c przypomnie sobie ojczyst mow , pró- buje zrekonstruowa napisany przez siebie wiersz *Kaladý, aneb uto i te re i* Milady Souckovej. Jest on zreszt tematycznie zwi zany z zachowaniem mowy ojczystej w czasie wojny (chodzi o wiersz napisany w roku 1938). Poszukiwanie rozpoczyna si od przywołania tytułu wiersza. Po raz pierwszy pojawił si on ju na pocztku powieci, w partii narracji pierwszoosobowej, tak wi c poszu- kiwanie tekstu dotyczy równie narratorki-bohaterki *Théty*. Przy tej okazji ujawniony zostaje tekstowy charakter słowa: „Kaladý. Divné jméno. Tam váš neprátele nebudou hledat. Kde jsem to etla?” (Th, s. 9). Pó niejszy fragment powieci eksponuje sytuacj chaotycznego przypominania, stopniowo pojawiaj si cz ci wiersza Souckovej (tekst wiersza wyró nion):

Stafenka v bezovém kostýmu [...] přichází tane nim krokem. - **Zaprisaham vas, slova mé materské refi... Kdo dovede dr et v ruce pero, umíra, a knihy podléhá ji zkáze.** Tězce si rozpomíná na básen, kterou napsala v září 1938. - **V úzkosti vám radím: ukryjte se do jména mai vesnice. Tam vas vaši neprátele nebudou hledat. Jak by vas poznali, zanesenou vrstvami času?... Slova mé materstiny, ai vám bude nejhůre... Rec přý mže zahynouti jako hejno jepici.** Slova se vy- norují v básnircině paměti ve zpreházeném poradi (anebo v mé paměti?). - **Ukryjte se do jména vesnice. Které? - Kaladý. Kaladý? To je ale divné jméno. - Nějak bu- dou to místo nazývat, i kdy je zkomolí, budete v něm jak tak it, i kdy budete k nepoznání, budete dýchat, umírat, rodit...** Kaladý, Kala... (Th, s. 92).

Pojawienie si intertekstu ilustruje asocjacyjn prac pami ci. Przykładem - fragment *Théty*, w którym okre lone elementy architektoniczne miasta równole- gle wywołuj z pami ci tekst wiersza (tekst wiersza wyró nion):

Proslýchá se, e kousek za městem, v Hrdlofezích, vyrostlo druhé Václavské ná- městí. Je trochu men í, postavené z kvadrů, z kvadrusou i ulice, které do toho zme- nāneného náměstí ůsti - Vodicková, Jindřáská, Opletalová, 28. října, nechýbi ani ůzká ulička ve Smečkách. Postavili na něm i sochu svatého Václava /**Svatý Václave, vévodo české země**/, světec je v životní velikosti, ale bez koně, jeho rysy jsou jen hrubě tesané rukou nějakého bartolomějského sochare. Tam v Hrdlofezích si přý

³⁰D. Hodrová, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 146-156.

titono i hraji na lupy a srały [...]. Tam v Hrdlofezích se hraje o sochu opéáálého svétce /**blázé tomu, kto tam pújde**/. Kdo se chce k so e, která stojí v horní éástí náměstí, priblizit, musí prorazit kruhem ozbrojencü /**v život věčný, oheň jasný**/. I kdy jím v ak prorazí a dotkn se svétce, nevyhraje - je zbit a zajat. Taková hra - hra na svatého Václava - se nyní hraje v trznivém městě /Kyrieleison/ (Th, s. 144).

W powy szym fragmencie pojawiaj si urywki pie ni *Sváty Václave* pochodz cej z XII lub XIII wieku, nale cej do najstarszych zabytków literatury czeskiej. Pie pojawia si w zwi zku z widokiem pomnika w. Wacławawa, który stoi w jednym z centralnych miejsc Pragi - na Václavském náměstí. Pomnik przedstawiony w cytowanym fragmencie *Théty* znajduje si jakoby poza Prag . Wywołuje najpierw skojarzenie z rze b wi tego z centrum miasta, nast pnie - z tekstem nale cym do kanonu literackiego. Dodatkowo dochodzi tu do swoistej profanacji pomnika (rze ba wykonana jest przez amatora, pomnik - stawk w dzieci cej grze w policjantów i złodziei). Toczy si wi c charakterystyczna dla Hodrovej gra mi dzy tym, co peryferyjne, a tym, co centralne, oraz mi dzy tym, co hipotetyczne czy fikcyjne („proslýchá se”), a tym, co rzeczywiste. Nie na tym jednak owej gry koniec. Miniaturyzacj miasta oraz wspomnian wy ej profanacj pomnika mo na bowiem potraktowa jako kolejny wariant powieciowej „teatralizacj”, a tekst starodawnej pie ni jako dyskretny sygnał tekstowego charakteru prezentowanej rzeczywisto ci. Fragmenty pie ni *Sváty Václave* w *Thécie* oddzielone s nawiasami uko nymi i takie wyró nienie cytowanego tekstu nie stanowi tu wyjtku - nawi zania „cytatowe” bywaj oddzielone graficznie; bywaj równie zaopatrzone w sygnał metatekstualny (termin Michała Głowi skiego). Ten jawny charakter relacji intertekstualnych powoduje, e odczytywanie ich znacze nie wi e si z szukaniem ródeł. Nast puje wi c zerwanie z tym etapem poszukiwania, a uwaga kieruje si w stron odczytywania znaczenia nawi za w strukturze tekstu, z okre laniem - jak stwierdza Głowski - ich roli w semantycznym wyposa eniu utworu³¹. Jednocze nie niekiedy wr cz ostentacyjne podawanie ródeł mo e mie zwi zek z kontrol pami ci narratorki-bohaterki *Théty*, która w ten sposób upewnia si , e nie zapomniała („To je z Eliota”, Th, s. 152; „Z prozy Milady Souckové První písmena”, Th, s. 32).

Z podobnym jak w przypadku *Marinki* typem konstrukcji intertekstualnej spotykamy si w *Thécie*, w zwi zku z obecno ci fragmentów wiata przedstawionego *Babi ki* Bo eny Némcovej. Ponownie ukazuj si rekwizyty, postacie, fragmenty krajobrazu oraz analogiczne sytuacje wi ce tekst z intertekstem. Pojawienie si intertekstu poprzedza informacja wskazuj ca na sytuacj wewn trznej lektury, a ródoło nawi zania wskazane jest przez cytat cz ci zdania rozpoczynaj cego *Babi k* . W powie ci Hodrovej zostało ono uj te w cudzysłów: „Otvírá knihu. [...] Diva se uprené na první stránku, na obrovskou vinétu v horní části. Baldachyn z temné zeleného listoví se klene nad slovy ‘Dávno,

³¹ M. Głowski, *O intertekstualno ci [w:] ten e, Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 89.

dávno ji tomu...' [...] (Th, s. 115). Nawizanie do *Babí ki* jest więc do o bardziej czytelne niż to, z którym spotkali my się w *Kuklach*, przywołujcym proz Machy. Utwór Němcovej pojawia się w *Thécie* nie tylko za spraw wspomnianego jej cytatu, jego fragment włączony zostaje do powieci. Przedstawia on wypraw babci i wnuczki na zamek, zostają przy tym wymienione elementy stroju głównej bohaterki utworu Němcovej:

[...] babí ka ma na sobě [...] **mezulánku hřebíčkové barvy, na hlavě ma cepec s holubičkou, pod pa i si nese pláchetku**. Kdy se vSichni přiblíží na par kroku, vSimne se, a ma babí ka **na krku granaty s tolarem** (Th, s. 115).

Odpowiada to fragmentowi *Babí ki* rozpoczynającemu siódmy rozdział księgi:

[...] babí ka také měla **svateční** oblek; **mezulánku hřebíčkové barvy**, bílý ferfoch jako led, damaskový kabátek oblačkové barvy, **cepec s holubičkou, na krku granaty s tolarem**. Pod pa i si vzala pláchetku³².

Miejsce określone jest w *Thécie* jako „rozkošná údolí” („Tak totí nazyval lid osamělé stavení v rozkošném údolicku” - czytamy w utworze Němcovej), obecnie są tam również dzieci - Adelka, Jan i Barunka, oraz psy: Sultan i Tri. W nawizaniu tym nie tylko wiat *Théty* uzupełniony zostaje o fragment rzeczywistości *Babí ki*, lecz i sama *Babí ka* „otrzymuje” nowy element. Jest nim przechodząca obok grupy zmierzającej w kierunku zamku postać kobiety. Można ją utożsamić z narratorkami-bohaterkami *Théty*. Minęszy grupę, udaje się do kryjówki mieszkającej w lesie szalonej Viktorce (kolejnej postaci z *Babí ki*), i tam zasypia. Nawizanie do *Babí ki*, przedstawiające konkretną sytuację z utworu Němcovej, czyni ponownie z intertekstu przede wszystkim „przestrzeń zdarzenia”. Jest ono kolejnym fragmentem powieci, która, tradycyjnie, obejmuje przeszłość fikcyjną. Nawizanie to stanowi uzupełnienie cichego, ale do intensywnego dialogu z życiem i dziełem Boeny Němcovej, prowadzonego przez Hodrovą od pierwszych stron trylogii.

Utwór Němcovej nosi cechy autobiograficzne - jego inspiracją były wspomnienia z lat dziecięcych³³. Bohaterka prozy, przypomnijmy, to babunia, która spędza w Starym Bělidle ostatnie lata swojego życia i opiekuje się wnuczkami (postać małej Barunki bywa kojarzona z postacią Němcovej). W trylogii do jej postaci nawizują babcie Davidovicová i Mlynářová. Wprowadzony dzięki nim kontekst feministyczny, związany z negatywną wizją miłości i małżeństwa, niewiele ma wspólnego z tytułową bohaterką utworu Němcovej, która, jak pisze Václav Hrabě, jest „ztělesněním pozitivního, „jasného” pólu lásky jako to

³² B. Němcová, *Babí ka*, Praha 1961, Státní nakladatelství, s. 82.

³³ „W roce 1825 se do Theresiiny (matka Němcovej - dop. A. C.) domácnosti přistěhovala babí ka a pět let ji pomáhala pěstovat odtí” - píše Suzanna Roth w szkicu *Touha po jiném životě*, prel. J. Zoubková, „Aspekt” 1995, t. 1, s. 34. W jednym z nowszych czeskich opracowań historycznoliterackich autobiografizm *Babí ky* jest traktowany do o ostro niej, por. J. Lehar, A. Stich, J. Janáčeková. J. Holy, *Česká literatura od podatku k dnešku*. Praha 2002, Nakladatelství Lidové noviny, s. 251.

pro itku, který jediný dává životu smysl”³⁴. Do wiadczenia bab w trylogii w du o wi kszym stopniu odnosz si do ycia Bo eny Nemcovej, rozerwanego mi dzy nieszcz liwym mał e stwem a nieustaj cymi „porywami serca” - miłociami i romansami. Mał e stwo Nemcovej, zawarte i utrzymywane sił XIX-wiecznej tradycji, było dla niej - jak twierdzi Susanna Roth - ródłem emocjonalnego dyskomfortu³⁵. W *Thecie* znajduje si scena, nawi zuj ca do tej sfery ycia Nemcovej. Kobięca posta zdejmuj tu z siebie niezliczone warstwy ubrania:

Svleka se, porad se svleka. U si Nemec vSiml, e se zapomn la svleknout, nev d la, co d la, kdy se vratila od Augusty z Litomy le. Aspo , e nic nerika, musí to s ni byt u hodn zle. Jedny po druhých je ze sebe strhava, po ina si pri tom im dal zbesileji, prav proto, e Nemec diva. [...] Jen af se Nemec diva! Hromada ujejich nohou se vr i. Saha ji u po kolena [...] u po stehna. Brzy bud muset odplout na ar e z Noemem. - S Noemem? - S Nemcem! (Th, s. 37-38).

W scenie tej, symbolicznym obrazie odzyskiwania własnej, przysłoni tej „cudzymi strojami” to samo ci (cz ycia Nemcova sp dziła w n dzy, wspomagana darami zaprzyja nionej hrabiny Kounic), pojawia si motyw mał e - stwa; jego negatywny aspekt potwierdza kontroluj cy kobiet , nieprzyjazny wzrok m a. Jak wynika z korespondencji do mał e stwa skłonili Nemcov matka i sam przyszedł m :

Pamatuj si - pisała do siostry - man elstvi mu e byti nebem, kde je laska a vzajemna ucta, meni se v ak v peklo, jakmile klesne ke sprostot . Bohu el je to tak u [...] Marie (chodzi o drug siostr Nemcovej - dop. A.C.) a aste ne i u mne! Vdala jsem se jednak z vlastního nerozumy, jednak z dobre mineneho pfemlouvani mat ina a Nemcova. Adelo, v osmi dnech sveho man elstvi plakała jsem první sv slzy - horke to slzy! Jak krasnym, jak nadhernym predstavovala jsem se iti po boku **milovaneho** mu e, le **ten**ivot mn ur en nebyl³⁶.

Wzorem dla Nemcovej, podaje Roth, była George Sand, nie tyle jako pisarka, co przede wszystkim jako kobięta yj ca swobodnie, niesp tana mał e skimi wi zami. Nemcova nigdy nie zerwała mał e stwa (głównie z powodu czwórki dzieci), lecz jej liczne romanse i ch ycia według własnego kodeksu obyczajowego spowodowały — jak przypomina Roth - protesty opinii publicznej³⁷. Nadzieja na prawdziw mił i spotkanie m czyzny, który byłby godnym partnerem, nie została zrealizowana równie w zwi zkach pozamał e skich - kochankowie, głównie literaci, natychmiast zaczynali z Nemcov rywalizowa . Tak wi c, do wiadczenia bab w trylogii i przekazywana wnuczkom wie-

³⁴ Za: H. mahelova, *Viktor ina zastrena tvar. K problemu pohadkovosti v dile Bo eny Nemcove*, „ eska literatura” 1993, . 2, s. 139.

³⁵ S. Roth, *Touha po jinem ivote*, dz.cyt., s. 35.

³⁶ Tam e, s. 35.

³⁷ „Prezirali ji a pomlouvali ji - píše Roth - Vlivny katolický kn z a spisovatel (který pozdeji klidn kra el za její rakvi) od ni dokonce vy adoval, aby se ze sveho pohor liveho zpusobu ivota yerejn kalila”. Tam e, s. 35.

dza ma wi kszy zwi zek z prawd o yciu ni z idyllicznym obrazem wyprojektowanym w *Babi ce'*, babcie staj si u Hodrovej odwróconym, a jednocześnie bardziej realistycznym obrazem głównej bohaterki utworu Nemcovej.

„Wej cie” do wiata *Babi ki* w *Thecie* to równie swego rodzaju powrót do ród el inspiracji i wyborów twórczych. *Babi ka*, której podtytuł brzmi *Obrazy venkovskeho ivota*, zaliczana jest do utworów realistycznych. Dla Hodrovej to przykład oscylacji mi dzy wyró nionymi przez ni typami powieci, przy czym bli sza jej jest - jak twierdzi badaczka - powieci-rzeczywisto ci:

Nebli k romanu-skute nosti se v ak priblizil anr, který romanovou formu ylastne opustil, - tzv. obrazy ze ivota roz irene v romanticke literatur mla don mecke. K tomuto anru mu eme p fíradit například [...] N mcove Babi ku s podtitulem *Obrazy venkovskeho ivota*³⁸.

Do typu zwi kszaj cej iluzj rzeczywisto ci powieci-zmy lenia, zdaniem Hodrovej, zbli a *Babi k* przestrze relacji mi dzy warstwami społecznymi, ukazywanych, w sposób charakterystyczny dla „obrazków z ycia”, w perspektywie idylliczno-utopijnej, oraz realistyczna kreacja postaci i bliski yciu sposób rozwi zywania konfliktów. Natomiast w stron powieci-rzeczywisto ci kieruje twór Nemcovej wyekspozowana sytuacja opowiadania, decyduj ca o tym, e miejscem, w którym powstaje powieciowy wi at, jest narracja: „Hlavním ‘sy e tem’, píše Hodrova, se temer stáva samo vyprávění”³⁹. Ilustruj to wewn trzne akty opowiadania, zwi zane z przej ciem narracji przez wyst puj ce w powieci postaci, m.in. przez sam babci . Jednym z tak kreowanych w tków jest w tek Viktorki, uwiedzionej i porzuconej dziewczyny, która, postradawszy zmysły, yje samotnie w lesie i bł ka si po okolicy. Jej historia, zwi zana z miło ci , tajemniczym znikni ciem, a nast pnie powrotem dziewczyny w rodzinne strony, powstaje w opowiadaniu łowczego: „Jsem hotov, tedy poslouchejte”. To rka pustil myslivec první obla ek dymu vzhůru ke stropu, polo il nohy kri em, po deprel se pohodln o idli a za al vypravovat o Viktorce”⁴⁰.

W tek Viktorki, potraktowany po macoszemu - jak przypomina Hana mahelova - przez Franti ka Xaverego ald , który uznał go za poboczny („Ale Viktorka zůstává epizodou a klesá postupem romanového děje v cosi, co nestojí příliš vysoko nad dekorací”)⁴¹, został zrehabilitowany przez kolejnych badaczy dzieła Nemcovej - Vaclava emego i Felixu Vodi k . Znalazł si on równie w centrum uwagi badawczej mahelovej. emy zachowuje zaproponowan przez ald opozycj mi dzy w tkiem babci a w tkiem Viktorki, uznaj c j za podstaw znaczeniow w interpretacji drugiej postaci, której do wiadzczeniem, w przeciwie stwie do babci, jest miło tragiczna, nami tna i niespełniona. Powstaj ce w ten sposób pola znaczeniowe wywodz si z podstawowych opozy-

³⁸ D. Hodrova, *Hledání romanu*, dz.cyt., s. 163.

³⁹ Tam e, s. 164.

⁴⁰ B. N mcova, *Babi ka*, dz.cyt., s. 60.

⁴¹ Za: H. Smahelov , *Viktor ina zadržena tvar*, dz.cyt., s. 139.

cji: dobro - zło, jasno - ciemno, szczęście - ból. Babcia i Viktorka tworzyłyby komplementarny, którego istotą jest egzystencjalne - wywiedzione z ogólnoludzkiego do wiadczenia miłości - „podoboj”. W tekście Viktorki, jak stwierdza Mahelova, to dla wymienionych badaczy przede wszystkim obecność przestrzeni bajkowej w *Babci*:

Take v *Babci* nalezneme celou radu dil ich pohadkovych prvků, po inaje lenim a dikci vypravské promluvy, a po naznaky typove schematičnosti postav. Avak po výrazném jím priznaku pohadkovosti je možné patřit jen v deji a kompozici výrazné epizody, a touto je v celém díle pouze **príbeh Viktorií**⁴².

Dla Vaclava Ernego ta obecność jest oznaką romantycznego idealizmu samej Nemcovej, który „był a znalazł chimerowe serce”⁴³. Cały w tekst, jak podaje Mahelova, interpretujemy według klucza romantycznego, wychodząc od pojęcia jego bajkowości ze snem, a następnie analizując obecne w nim motywy snu, nocy, samotności, oznak szaleństwa czy bliskiego związku z naturą. Można to bez wątpliwości uznać za źródło inspiracji Hodrovej.

W umieszczonej w *Thecie* scenie z *Babci*, kobieta postać kieruje się w stronę siedziby Viktorki. Wybór ten można potraktować jako symboliczny, ma on bowiem konsekwencje twórcze. Bohaterka *Thety* mija obojtnie babcię, rezygnuje z jej nauk i samodzielnie podejmuje decyzję o dalszej drodze. Aluzje do Viktorki pojawiają się w powieściach Hodrovej nieustannie. Symbolizują postacie kobiet, żyjących na pograniczu snu i jawy, samotnych, sprawiających wrażenie niezrównoważonych i tęskniących za miłością. W trylogii obecne są charakterystyczne dla omawianego w tekście motywy oraz bajkowość. Wymieniła babcię przez bohaterkę, oznacza nie tylko rezygnację z obrazowania realistycznego w planie poetyki tekstu, lecz również z bieguną semantycznego powstałego wokół tej postaci i związku z omówionym wyżej, pozytywnym do wiadczeniem miłości. Nie oznacza to wszakże, że wybrane zostaje wyłącznie do wiadczenia miłości nieszczytliwe, w tekście Viktorki bowiem nie jest pod tym względem jednoznaczny.

Zwraca na to uwagę cytowana wyżej Mahelova. Badając w tekście według schematu funkcji Proppa, wskazuje ona moment fabularny, który miłosną przygodę bohaterki utworu Nemcovej pozostawia otwartą, a zarazem prowadzi do pojawienia się dwóch przeciwstawnych znaczeń. Tajemnica, związana z ucieczką dziewczyny z domu i spotkaniem z ukochanym, odsłania się w dwóch przeciwstawnych do wiadczeniach: oddania się miłości czy nie i przeżycia z nim rozkoszy miłosnej lub, jak twierdzi Mahelova, gwałtu (nie wiadomo bowiem, jak zostało poczęte dziecko Viktorki). Sens historii o dziewczynie nie opiera się, zdaniem badaczki, na wyborze jednego z opozycyjnych członków, lecz na ich równowadze jako przeciwstawnych, a zarazem komplementarnych wymiarów miłosnego do wiadczenia. Dzięki temu - jak pisze badaczka - „príbeh prostý

⁴² Tamże, s. 140.

⁴³ Tamże, s. 139.

venkovske divky men! se v **obrazne podobenstvi** „o slave a tragice lasky” [...], a predevsim o její **ambivalentnosti**⁴⁴. Takie do wiadczenie miło ci, roz-dartej mi dzy złem i dobrem, cierpieniem i szczęciem, rozczarowaniem i nadzieją, zawsze przy tym zwiżanej z „utratą duszy”, z form szaleństwa i cierpienia, Smahelova łczy z do wiadczeniem samej Nemcovej (stawiając tym samym też, o opowieści o Viktorce nie rozgrywa się wyłącznie na płaszczyźnie fikcyjnej). Dla naszych rozważań na jest charakterystyczna oscylacja znaczce. Miło pozbawiona jest tu jednoznacznie pozytywnego, idyllicznego wymiaru i wkracza w strefę wyznaczoną przez łaskę i cierpienie; w przestrzeń podzieloną, a zarazem tworzącą całość, jak wiat w trylogii Hodrovej.

O procesie pisania

W związku z tematyzacją procesu pisania w *Thécie* pojawia się strefa refleksji odnoszącej się do twórczości literackiej, pisania i pisarstwa. Autorefleksja przybiera tu postać – według znanej terminologii Ryszarda Nycza – mimesis procesu. Wprowadzenie do metatekstu uwag informujących o zmianach, poprawkach, skreśleniach dokonywanych, jak wynika z treści, w trakcie przepisywania tekstu na maszynie, z jednej strony demaskuje wytworzony iluzję jednocześnie ci pisania/opowiadania⁴⁵, z drugiej zaś ustala szczególnie rodzaj relacji międzytekstowych. Jak stwierdza Stanisław Jaworski, tradycyjne relacje ujawniające mechanizmy procesu twórczego, powstają między tekstem, który stanowi wersję ostateczną powieści (jest tym produktem, z którym spotyka się czytelnik), a tym, co badacze procesu twórczego określają mianem przed-tekstu (*avant-texte*). Jest to całość, na którą składają się bruliony, rękopisy, korekty, warianty „widziane z punktu widzenia tego, co poprzedza materialne dzieło, gdy jest ono traktowane jako tekst”⁴⁶. Zatem pojęcie przed-tekstu może się wiązać zarówno z problematyką procesu tworzenia, jak i z objaśnianiem tekstu jako produktu końcowego, z kwestią jego ponownego odczytania (*rélecture*). Zdaniem Jaworskiego, to stanowisko teoretyczne odnosi się do całej literatury i znajduje swoje źródło w teorii Jeana Bellemina-Nóela, który zwrócił uwagę na rolę skreślenia w literaturze:

⁴⁴ Tamże, s. 146.

⁴⁵ Jest to, według Hodrovej, iluzja na płaszczyźnie tekstu, w przeciwieństwie do iluzyjności wytwarzanej na płaszczyźnie fabuły. D. Hodrova, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 157.

⁴⁶ S. Jaworski, „Fisz, w której jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, dz.cyt., s. 89.

Literatura zaczyna się wraz ze skreleniem. [...] Wydaje się, że zaczyna ona istnieć dopiero od chwili, gdy ten, kto pisze, eliminuje - wyskrobuje to, co nie odpowiada jego projektowi albo wymaganiom tego tekstu, który wydaje właśnie na świat. [...] Skreślenie, to nie znaczy usunąć jakiś zbiór szczegółów, lecz: „zastąpić, przekształcić”. Gest skreślenia jest więc taki, jak „gestem pisania”, nadawania znaczenia. Pisarz skreśla, aby powiedzieć inaczej, aby powiedzieć coś innego⁴⁷.

W literaturze autorefleksyjnej, w której dochodzi do ujawnienia zmian, skreślenia, poprawek, rekonstrukcja tekstu dokonuje się jakby automatycznie, a relacje między nim a tekstem są rejestrowane i odczytywane w trakcie lektury. W *Thécie* ujawniana tak brulionowo wiążąca się z charakterystycznymi dla sylw, omawianymi sytuacjami lektury-pisania i - wskazując na szkicowo i niegotowo tekstu, ujawnia i strukturalizuje wypowiedź, którą wypada odbierać za Nyczem jako zapis kolejnych zachowań podmiotu czynności twórczych. Chodzi tu przy tym o charakterystyczne dla autotematyzmu stanowisko nadawcy jako pierwszego czytelnika własnego tekstu, odbiorcy i krytyka zarazem:

Zauważmy, że ten klasyczny, modelowy przykład wypowiedzi „do kogo” (do siebie) - pisze Ryszard Nycz - funkcjonuje w tekście w swoich odniesieniach przedmiotowych jako wypowiedź „dla kogo” (dla mnie) - jako materiał podlegający kolejnym operacjom i przekształceniom powodowanym przez nadawcę - staje się więc zapisem utrwalającym sygnifikacyjnie aktywność pisanego, przebieg kolejnych jego zachowań i w tym celu⁴⁸.

Ta autoliteracka relacja w *Thécie* w jakim stopniu powstaje (pomijając podstawowe i jakby naturalne opozycje typu tekst pisany: tekst napisany) w oparciu o dokonane przez Nycza rozróżnienie na tekst improwizowany i tekst wiadomie konstruowany⁴⁹. Hodrová idzie jednak dalej, pragnie bowiem, i czyni to również *explicite*, podkreślić, że tekst *Théty* jest tekstem nieprzemysłowym z góry i niezaplanowanym jako skończona i wyraźnie określona całość („takto se pohybuji jen ve sféře nedefinitivního textu, konceptu a nesnadného, ztizeného vyjadrování”, Th, s. 32). Wraz z tą koncepcją pojawia się problem związany z samym procesem twórczym. Skreślenia i poprawki, jako ingerencja sfery *ratio*, zarysowują relacje między tekstem np. przepisywanym a tekstem, który powstaje intuicyjnie. Hodrovéj bliska jest bowiem idea „pisanie intuicyjne”: „[...] příběhy [...] probouzeji se v našich snech a za nou se vynorovat při intuitivním psaní”⁵⁰ - stwierdza ona w jednym z wywiadów. Warto przy tym zwrócić uwagę na pojawiający się w cytowanej wypowiedzi aspekt snu jako źródła natchnienia. Łączy to twórczo literackie, przywołany już przy analizie powieści *Kukły*, koncepcję literatury jako snu na jawie, stanowiąc punkt wyjścia dla psychologicznych i psychoanalitycznych teorii procesu twórczego. Stanisław Jaworski powołuje się tu m.in. na teorię Patricii Garfield, która stwierdza, że

⁴⁷ Tamże, s. 88-89.

⁴⁸ R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, dz.cyt., s. 68.

⁴⁹ Tamże, s. 68.

⁵⁰ *Příběhy v nás*, dz.cyt., s. 4.

„[...] wiat wewn trzyny pełen jest materiałów twórczych [...], my i twórcza jest nam [...] dost pna we nie, w marzeniu”⁵¹.

*

Słowa, ustanawiaj ce główny cel pisania w *Thécie* („Pi u román, aby ch zachranila i v [...]”), staj si , jak mogli my si przekona , wyzwaniem dla mierci. Pisanie jest bowiem zwyci stwem nad ni ; słowa chc posiada moc wskrzeszaj c - powołuj c do powie ciowego ycia, uniemo liwiaj pogr enie si w niebycie i chroni przed zapomnieniem. Nie odnajd wprawdzie nigdy ostatecznego znaczenia, lecz i to jest ochron przed unicestwieniem. Prawdziwe, a zarazem sko czone znaczenie jest bowiem - jak pisze Zaleski - „[...] upostaciowaniem mierci. Królestwo ostatecznych znacze to królestwo mierci, to wiat rzeczy ostatecznych [...]”⁵². Pisanie, jak podkre la Alice Jedlíková, jest w *Thécie* wywoływaniem zmarłych, burzeniem granicy mi dzy yciem i mierci , jest deskrypcj najró niejszych stanów przeji ciowych - larw i poczwerek oraz ich przemian⁵³. Bez znaczenia jest fakt, e odbywa si ono na biurku, ustawionym, przypomnijmy, na miejscu miertelnego ła a ojca:

Můj psáci stůl stojí na místě, kde stal pfdetfm otcův gau , jeho smrtelné lo e, rozrezali jsme gau a roz tipali snad v domnění, e tím otcovou smrt zrušime. Nazývám gau smrtelným łem, a koli otee ve skute nosti umrel v nemocnici v Kubelíkové ulici, na tom gau i se váak odbyvala jeho n kolikam si ni agonie. Na smrtelném stole pi u román [...] (Th, s. 55).

Próba zniszczenia tapczanu, zauwa a Jedlíková, okazała si wysiłkiem jałowym. Wła ciw odpowiedzi na mier nie b dzie bowiem rozpacz, niszczenie czy bierne pogodzenie si z ni , lecz przeji cie roli stwórcy, daj cego i odbieraj cego ycie, bawi cego si wiatem i dokonuj cego cudu przemiany: „psani - pisze Jedlicková - je skrytym nárokováním nesmrtelnosti”⁵⁴. Nie tylko zdziera ono maski, odwij a kokony larw, wyluskuje z poczwarki, ale tak e przemienia, unicestwiaj c. Mo liwa jest tak e przemiana, która obdarowuje yciem; pisanie to zarówno przywracanie do ycia, jak i zamiana ywych w cie , w martwy przedmiot, w „st najici uzli ek, který se chvěje pfd véřiteli a který je jen ve fantasmagorii někoho, kdo sestupuje sám k sobě” (Th, s. 78).

Pisanie jest równie „oddalaniem własnej mierci i ochron własnego ciała”⁵⁵, pragnieniem czy konieczno ci podobn tej, która powodowała Szehere-

⁵¹ S. Jaworski, „Pisz , wi c jestem”..., dz.cyt., s. 36.

⁵² M. Zaleski, *Formy pami ci*, dz.cyt., s. 119.

⁵³ A. Jedlíková, *Anděl a spisovatelka. „Zvěstování” v prôžích Daniely Hodrové a Sylvie Richterové*, „Tvar” 1996, . 11, s. 7.

⁵⁴ Tam e, s. 7.

⁵⁵ Jest to okre lenie cytowane przez Krystyn Kłosi sk za E. Ravoux-Rallo. K. Kłosi ska, *Kobieta autorka*, dz.cyt., s. 101.

zad w *Ba niach z 1001 nocy*⁵⁶. („Pisu román, abych se neproménila - v ptaka, loutku, v n ci fantasmagorii”, Th, s. 137). Tak rozumiana, mo liwa jedynie w powie ci, przemiana mo e by równie zemst ony-pisarki na m u-pisarzu. To skutek walki o listy Milady Souckovej, które s własno ci m a autorki-narratorki *Théty*, Karla Miloty. Ch twórczego wykorzystania przez on tych listów wywołuje w Karlu zazdro :

Od chvíle, kdy se Milada Souřková vrátila domü a vstala z pöpela na ol ansk louce rozptylu, myslim na dopisy, které posílala ze erne za oceanem. Chtéla jsem po Karlovi, aby mije puj il, mo na bych nékteré véty z nich pou ila v románu. Nejprve ze zasmál, ale pak se mu na tvári mihl stín nevéle. - VSechno mi seberas, o té mám pravo psát jen já (Th, s. 59)

Konflikt mi dzy mał onkami trwa, jak czytamy, od ponad roku, kiedy to starszej cy si Karel został przeniesiony do biura w suterenie:

Nesly im podobne obvinění poprvé, v era v ak zaznělo vážněji ne obvykle. Ten pocit v něm sili u dele ne rok, pšesné od loňského prosince. Tehdy ho jeho podnik Vystavba hlavního města Prahy odsunul do temné a vlhké kanceláře na i kov, do Rehofovy ulice [...] Od té doby, co Karel Milota sídlí nebo spíš noruje v Rehorové ulici [...] do ni ho vypověděl, kdy jeho život dospěl k padesátce (Th, s. 59-60).

Rozgoryczenie m a i jego zazdro o twórczo ony pot guj wiek i wynikaj ce z niego ograniczenia, a tak e, niemaj ca zwi zku z pisarstwem, degradacja zawodowa. Starzenie si i jego konsekwencje to jednak tylko niektóre z przyczyn niezgody. W istocie problem koncentruje si na rywalizacji mi dzy par pisarzy; rywalizacji, w której wygrywa kobieta.

Někdy mi připadá, e se obává, abych ho nezaéarovala do podoby motyla jako Sofie Syslová básníka Hynka Machovce. Ostatné má docela pravdu, i Rehorovu ulici mu seberu (právě mu ji piece беру). [...] A on z ni u neuéiní dějiSté své prózy Oblouk, neboť se proménil v románovou postavu, Vladislava Hracha [...] (Th, s. 60)

„Vsechno mi seberes” Karla, z ironiczn powag potwierdzone przez on , mo e si wi za z jej aktywno ci pisarsk , z sukcesem i witalno ci twórcz . Strach m a przed przemian w motyla to l k przed bierno ci i uległo ci , przed tym, e stanie si bohaterem powie ci ony, z którym to mo e si ona obej wedle woli. Dodatkowo, podczas gdy powie ony jest ju prawie gotowa, powie Karla, zatytułowana *Oblouk* pozostaje wci w sferze planów. M a mo na te , pół artobliwie, półzło liwie, unieszkodliwi , zamieniaj c go w fikcyjn posta Vladislava Hracha, którego pozbawi si mocy twórczych. Stopniowo zreszt Vladislav przemienia si w ptaka. Przejdzie wi c nie tylko na stron powie ciowych stworów zapełniaj cych *Th t* , przekroczy równie granic mi dzy człowiekiem i zwierz ciem, granic , której Karel Milota tak si obawia, a za któr stanie si niezbyt powa n fantasmagori szybszej, płodniejszej pisarsko i bardziej zdecydowanej ony.

⁵⁶ Píše o tym Kłosi ska, tam e, s. 101.

*

W jednym z fragmentów *Thety* pojawia się szereg znaczących zwiastujących z piśmiennictwem i pisaniem. Poświęca temu uwagę cytowana wyżej Alice Jedlickova. Przyjrzyjmy się interpretacji czeskiej badaczki, rozwijając jej propozycję i uzupełniając ją nowymi kontekstami. Jedlickova zainteresowała scena, w której przywołany zostaje obraz Albrechta Dürera *Melancholia*. „Sedim u psacího stolu, hlavu opíram o ruku jako anjel Melancholie na Dürerove rytine [...]” (Th, s. 63). XVI-wieczny sztych *Melancholia* przedstawia siedzącą postać; z jej pleców wyrastają skrzydła, głowę opiera na lewej ręce, w prawej trzyma cyrkiel przypominający sztylet lub pióro. Siedzi w pomieszczeniu i czymś pracowniczego i warsztat stolarski, pogrążona w zadumie, zamknięta w sobie, rozmyślająca; postać wyraża daremno myślowych spekulacji, rozczarowanie, znudzenie, zmęczenie, smutek⁵⁷. Długowłosa i ubrana w długą szatę anioł zwraca uwagę swoim sylwetką; intrygujące jest jej zestawienie ze skrzydłami. Wzorowana na anioła z dzieła Dürera postać autorki-narratorki *Thety* stanowi w pewnym sensie kopię tego obrazu.

Po chwili w pokoju, w którym przebywa kobieta, pojawiają się skrzydłacy przybysze - dwaj aniołowie o imionach Prawda (Pravda) i Rzeczywistość (Skutečnost). Podobnie jak anioł na sztychu Dürera wyróżniają się one masywną sylwetką:

Tu se mihne za oknem stín mohutného zeleného křídla. Do pokoje vletí obrovský anděl, za ním druhý. Obletí pokoj, ne stanou kaď z jedné strany stolu. Ten nalevo na mně upírá vyhrůzný pohled a chystá se vrazit mi do prsou dyku, ten napravo se ke mně tiskne chladným bokem a před oči mi stavi oválné zrcadlo. Nejsou to...? Teprve teď poznávám svůj omyl, když se dívám do tvrdých rysů jejich tváří. Zejména svalnaté s dykou vypadá neobslomné. Pokoj je těch okřídlenců, které jsem zprvu pokládala za anděly, píny. Pravda a Skutečnost - který je vlastně který? Sotva se v duchu pokusím hadat, uderí se ten s dykou v kamennou hrud': Ja jsem Pravda. Dykou rozhrne bluzu a pfeji di mi hrotem po krku. - Ja jsem Skutečnost rekne ten se zrcadlem [...]. Se Skutečností by snad bylo možno ne vyjednávat, dala by se snad o alit, vlastněš dál, protože, jak zjišťuji, je stejné jako Pravda mu ského pohlaví. (Th, s. 63).

Dla Jedlickovej masywny wygląd aniołów jest bardzo istotnym elementem. Uskrzydleni przybysze, zauważa ona, wyposażeni w potężne, umięśnione ciała przypominające groźnych, uzbrojonych wojowników, mających pojąć skazę, którą wykona na nim wyrok⁵⁸. Jednocześnie posłannicy przedstawiają się jako Prawda i Rzeczywistość, na poziomie języka sugeruje się zatem ich ideość. To rozdwojenie nawiedzających pisać kobiet „aniołów” Jedlickova interpretuje następująco:

⁵⁷ M.W. Alpatow, *Historia sztuki*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, t. 3, *Renesans i barok*, Warszawa 1991, Arkady, s. 103.

⁵⁸ A. Jedlickova, *Anděl a spisovatelka...*, dz.cyt., s. 7.

Vzájemná se popírající mutualita lidská a božská jména v akmluvě spisve prospích a lské podvojnosti, korespondují! jak s jeho nepohlavností, tak s jeho podstatou prostředníka mezi sferou viditelného a neviditelného. Nebo lze celou situaci vidět opět v bipolární optice: abstraktní „pravda“ a „skutečnost“ mají v celém rodu lidském, zastupují tedy v polaritě mušského a ženského principu ideální prvek duchovní, naproti tomu jejich hmotní nositele tak reprezentují „materiální“ půlmušky. I historická praxe tento spor potvrzuje: jiné konání ve jménu pravdy a skutečnosti v dýpatřily spíše na stranu „hmotného“, v původním i přeneseném smyslu toho slova.

Do pokoju přibývají oni přes okno - pověciové prostrání mi dýniebem i zemi, mi dýrůnými rozměry. Tak víc, anioły ze scény v *Thecie* zachovují svůj funkci vyslancův i řčníkův, leč jejich misje, jak čítáme u Jedlickové, od počátku kojarí se s postavami anioły s dziego. S oni bez vřpění kolejným variantem páry strážníkův ustáleného porřdku i vykonavcův vyrokův z *Podobojí*, s těmi nastřpcami dvěch neruchomých postav z bržustojících v *Kuklach* na dachu Teatru Vinohradského, které pod názvy Přesřžlo i Tera niejšzo pojaviały se v v dřívce Sofie Syslovej. Ich mlčec obecně potřaktovámo na býlo tam jako nieme ostrženie čy napomnění bohatěrky, nepřestřžegající reguľ časovej chronologii i splatající růně plášczyzny časovej. Před čym ostržegají za co karž autork anioły v *Thecie*?

Z rozgřvají cego se v pokoju zdarřenia vynika, e za klámřtvo. Karže poddane zostaje víc to, mřví Jedlicková, co v stanoví istot literatury, a víc fikce i iluzje. Personifikované Pravda i Rzeczywisto zmieniaj se v demony zrodzone v prostrzeńi mi dý autorem i tekřm⁵⁹. Dopiero v tym kontekcie znaczenia nabiera fakt, i posta anioły ze sztychu Diirera, v całej pełni objawia se v wyniku poľczenia postaci pisarki, charakterystycznie upozowanej i zamy lonej, z przybýłymi aniołami o mřskich sylwetkach; obecnych v pokoju nale y ujmowa jako cało. Zdaniem Jedlickowej, anioły s „cenzurujć“ czci pishćej: „Pravda sjede dykou z mych prsou na hromadku popsanych listu. Skutečnost mi tesne před o i nastavuje zrcadlo: Jen se na sebe dobre podivej, neboj se. Bojim se, odvracim o i” (Th, s. 63). Stržegć prawdziwo ci pisanych słów, nieustannie przypominaj o swoim istnieniu. S ostrženiem, zmuszajćym do odpowiedzialnej analizy komunikatu, do poprawek i uwa nego poszukiwania wspomnie: „Za oknem prudce machnul zeleny stin, pak je te jednou. Zase u přileteli - Pravda a Skutečnost. Nechapu, vzdýf pi u prav... nahlě se vsak ve mne vzmaha pochybnost” (Th, s. 102).

O ile jednak, zwraca uwag Jedlicková, Rzeczywisto z jej zwierciadłem mo na uspokoić, oszuka („Se Skutečnosti by snad býlo mo ne vyjednavat, dala by se v ak osailit [...]”), o tyle Prawdzie z jej sztyłem, trafiajćym počtkowo v přerbě kobiety, a nastřpně symbolicky wyměřzoným přeciřvko dzieřu

⁵⁹ Tam e, s. 7.

⁶⁰ Tam e, s. 7.

(„Pravda sjede dykou z mych prsou na hromadku popsanych listu”), mo e by przeciwstawione jedynie wieczne pióro:

Ale pokud jde o Pravdu, copak lze holyma rukama zapasit s dykou? Leda snad perem, kuli kovym perem, kteremu se v mem detstvf fikało ve na tu ka, jednoho dne jsem pak pro ıla zklamani z její pomijive v nosti (Th, s. 63)

Pióro, podkre la Jedlickova, stanowi nie tylko jedn bro pisarki, umo liwiaj c walk wbrew wszystkiemu, walk prowadzon dzi ki pisaniu. To równie po rednik mi dzy trzymaj c je w dłoni cielesn osob a materi papieru, która musi spełnia okre lone wymogi:

Papir, na kter m pi u, musi byt na outly, drsny, aby s nim moje vein a tu ka, jak dodnes archaicky nazyvam kuli kov pero, svadila ustaviine zapas, aby zadrhávala. B loba a hladkost jsou hlavními neprateli meho psani [...] (Th, s. 32).

Czytamy u Jaworskiego: „Motyw białej kartki przywołuje w tki niemal szkolno-uczniowskie, poł czone z l kiem wobec niezapisanego (jeszcze) papieru. ‘Doznaj zawrotu głowy od białego papieru’ - mówił Flaubert”⁶¹. Zast puj - ca niezapisan , „biał kartk ” w *Thecie* kartka ółtego papieru nie tyle zmniejsza l k przed samym tworzeniem, co - jako papier „niedopracowany”, „surowy” - koresponduje z niesprecyzowanym do ko ca zamiarem, tekstem - „pouhym konceptem”. Kontakt pióra - przedłtu enia r ki - z papierem jest, jak stwierdza Jedlickova, kontaktem rani cym, łobi cym rysy i dr cym w chropowatej płaszczy nie kartki „rany”. Szorstko papieru umo liwia fizyczne odczuwanie pisania, podkre la akt powstawania tekstu: „Psani ma tedy v tomto konceptu vyrazne fyzicky, ba biologicky aspekt”⁶². Intensyfikacja tak odczuwanej materializacji tekstu konieczna jest, aby czystemu zamysłowi „nedefinitivního textu, konceptu” nada bardziej realny, bardziej rzeczywisty wymiar, co równie godzi w mier . Dodajmy, e w *Thecie* ów fizyczny charakter aktu pisania rozwinł ty zostaje przez obecn ju w powieci *Kukły* metafor tkania opowie ci: „Muj text se iri jako tka , vyvera ze mne vlakno slov, z neho ja, poloslepa Arachne, snuji tkaninu pribehu” (Th, s. 183). Motyw ten pojawia si , przypomina Jedlickova, równie w innych wypowiedziach Hodrovej. W cytowanym ju wywiadzie, opublikowanym na łamach czasopisma „Tvar”, Hodrova, dla zobrazowania sposobu tworzenia przez ni tekstu, porównuje pisanie do tkania paj czej sieci: „Pi u romanovy text, jako pavouk spfada svou síf, a tak jako u pavouka je to predevsim intuitivní, doslova fziologicky akt. Mo na je to rys „ enskeho psani”⁶³. Wydaje si , e pojawiaj ce si w cytowanym fragmencie okre lenie „sie ” („síť”) mo na równie odnie do koncepcji dzieła-sieci Hodrovej, wyłonej we wst pie do pracy *Mista s tajemstvim*. Koncepcj t Hodrova odcina si od pojmwania dzieła literackiego jako zamkni tej, sko czonej struktury:

⁶¹ S. Jaworski, „Pisz , wi c jestem”..., dz.cyt., s. 10.

⁶² A. Jedlickova, *Andel a spisovatelka*..., dz.cyt., s. 7.

⁶³ *Pribehy v nas*..., dz.cyt., s. 5.

Literami dilo je tvoreno slo itou siti vztahu mezi rozli nými svými astmi aurovn mi a sou asn siti vztahu, které s nim spojují osobu tvurce na jedné straně a osobu tenare nebo vyklada e na druhé straně. Tato síť přitom není imsi pasivním, jednou prov dy daným, je to dynamický, vibrující celek, který se v ka dem okam íku a z ka deho pohledu jeví pon kúd jinak. [...] v literárním dile-siti toti v e souvisí se v im jemným předivým významových vláken, v e je ve v em. [...] Smysl díla se zjevuje v nekone n m odvíjení síti , je je v nem zauzlena. [...] ⁶⁴.

W obr b owego dzieła-sieci czy-uj tej za Vladimírem Macur w cudzysłówach - „struktury” - wchodzi autor, czytelnik czy interpretator oraz samo dzieło, które przest je by zewn trznie usytuowanym obiektem badania. Ka da cz , „całe uniwersum komunikacyjne - mówi Macura - całe uniwersum semiotyczne jest wła ciw przestrzeni , „struktur ”, gdzie rozgrywa si „akcja sensu”, której nie wyczerpuj granice jednego tekstu [...]” ⁶⁵. Metafora tkania paj czej sieci odnosi si wi c b dzie zarówno do sposobu generowania tekstu, jak i, co podkre la Jedli kova, charakterystyki powie ciowej struktury.

Tkanie, nale ce, jak stwierdza Krystyna Kłosi ska, do repertuaru praktyk ci le kobiecych, bywa równie o rodkiem metafor zwi zanych z pisanie kobiet ⁶⁶. Powi zane ze snuciem paj czej sieci, tworzy „metafor organiczn ”, nadaj c czynno ci pisania charakter aktu biologicznego, anga uj cego ciało. Wykorzystanie tej metafory wi zało si te , przypomina Kłosi ska, z przekonaniem, i kobieta - autorka pisze, lecz nie tworzy: „Trudno oprze si w tym miejscu mimowolnemu skojarzeniu owej nietwórczej, a jednak pisz cej wn - trzem swego ciała kobiety z paj kiem. Jak paj k, wysnuwaj c ze swych wn trzno ci nici, prz dzie ona nie ‘przedstawiaj c’, skazana na to, by reprodukowa jedynie własne czynno ci” ⁶⁷. Podzielaj cy zdanie o nietwórczym charakterze kobiecego pisania krytyk, mógłby, si gaj c do kolejnych wypowiedzi Hodrovej, znale pewne jego potwierdzenie, chocia w nieco innym kontek cie. Hodrova mianowicie ch tnie podkre la, i opowiadane przez ni historie s przez ni jedynie „odwijane” z pami ci:

V echny tyto příběhy [...] jsou v giganticke Pam ti mesta „svinuty” a za ur itých příhodných okolností se odvíjejí. [...] autor si jej z ni vybírá a „rozvíjí”, dává mu tvar [...] také „archetypy” C. G. Junga jsou vlastn ony přib hy v nás [...] probouzejí se na ich snech a za nou se vynořovat pfi intuitivním psaním ⁶⁸.

Wszęchwładna kreacyjna moc autora zostaje w jej uj ciu ograniczona do nadawania formy, do pokornego podporz dkwania si tre ci, on sam jest czym w rodzaju medium. Czytamy w *Thecie*

⁶⁴ D. Hodrova, *Mista s tajemstvím*, dz.cyt., s. 5.

⁶⁵ V. Macura, *Nie ko cz ca si powie ...*, dz.cyt., s. 178-179.

⁶⁶ Píše o tym m.in. Kłosi ska w przytoczonym wy ej artykule *Kobieta autorka*, dz.cyt., s. 98.

⁶⁷ Tam e, s. 101. Kłosi ska, nawi zuj c do tej metafory, powołuje si na badaczka ameryka - sk Kate Millet.

⁶⁸ *Příběhy v nás...*, dz.cyt., s. 4.

Tentó román se déje na mém psacím stole na stole, jeho nohy dole precházejí ve lví tlapy se rozhoduje o zivotě a smrti. Není to vsak ode mne prílís velká domyslivost, tvrdit něco takového? Co kdy se do tohoto místa prostě sbíhají nitky osudů, které se odehrávají a odehrávaly v tomto trýznivém městě? Ve skutečnosti nad nimi nemám moc, jak se domnívám, ony mají moc nade mnou (Th, s. 33).

Metafor paj ka tkaj cego sie , maj c by znakiem „kobiecego pisania”, Jedlicková odnosi do kategorii *écriture du corps* (pisania ciałem) przedstawionej m.in. w teorii Hélène Cixous i - przywołanej przez Jedlicką - Chantal Chawaf. Chawaf pisze:

V [...] románovom zánri sa riadime inými románovými Struktúrami osudu avývinu. Postupujeme v opačnom smere k začiatku, k zivotu, a nie ku koncu, k smrti... Román u nie je technikou fikcie, je vypracovaním slova uzavzeného zivota, ktoré je písaním oslobodzované ako matka pri pôrode. [...] Funkcia románu možno zostáva tá istá: opatrovať, starať sa, chrániť, pomáhať iivotu. Odd'aloť smrť. V medicíne sa tentó akt chápe fyzicky, v literatúre symbolicky⁶⁹.

Zamiast wi c z odtwórczo ci spotykamy si z dawaniem ycia; biologiczno „yciodajnego” aktu zostaje podkre lona przez metafor macierzy stwa, wytwarzaj c mi dzy autork a tekstem relacj analogiczn do tej, w której matka daje dziecku ycie, a wi c umo liwia istnienie temu, co posiada swój odr bny, niezale ny byt. Poj cie „oswobodzonego ycia” mo na tak e odnie do idei Hodrovej, zgodnie z któr wszystko mo e by o ywione w momencie kontaktu pióra z papierem. Podkre lmy, e pisz ca r ka, przedlu enie ciała współdziała z całym organizmem. My l, wspomnienie, imaginacja znajduje swój wyraz w materialnym tek cie. Poł czenie takie w *Kuklach* było zakamufLOWANE: „r kodzielnicza” twórczo obu kobiet odnosila si tam do sfery marze i fantazjowania; szydełkowanie (robienie na drutach), jako wariant tkania, było jedynie aluzj do powstawania tekstu.

W omawianej scenie *Théty*, w tek ten podejmuje Jedlicková, „rany-rysy” powstaj nie tylko na papierze, ale równie w kontakcie pisz cej postaci z aniołami: „Pravda dýkou rozhrne blůzu a preji di mi hrotem po krku”, „Skute nost mi zaryvá spár do cela” (Th, s. 63, 64). Atak aniołów koncentruje si na okolicach twarzy (szyja, czoło) i ma zwi zek z nakładaniem powie ciowych masek, z ukrywaniem si za fikcyjnymi imionami i postaciami: „Do cela? Do masky, kterou si nasazuji, kdy usedám k psacimu stolu a беру do ruku pomíjivou tu ku” (Th, s. 64). Paznokie Rzeczywisto ci wbity w czoło i sztylet Prawdy łobi cy na szyi autorki bruzd to, jak stwierdza Jedlicková, ostateczne naci cia na literackim pancerzu⁷⁰, który w powie ci zostanie zdj ty w momencie ujawnienia nazwiska autorki. Wprowadzenie autentycznego imienia i nazwiska, jak pami tamy, nie jest dla czytelnika odkryciem zaskakuj cym, nie oznacza te , e

⁶⁹ Za: K. Kenízová-Bednářová, *Francúzska e ska literárna tvorba a kritika*, „Aspekt” 1995, t. 1, s. 89-90.

⁷⁰ A. Jedlicková, *Anděl a spisovatelka...*, dz.cyt., s. 7.

zyskamy pewno co do to samo ci pisz cej powie , nadal poddawanej licznym „przepoczwarzeniom”. Z momentami ró nego rodzaju ujawnie i odsłoni spotykamy si od pocz tku powie ci; informuj nas one o tym, e literatura jest form kamufla u, e wi e si z ucieczk w fikcyjny kokon. Rany zadane pisarce w symboliczny sposób odśaniaj znaczenie nadawane pisaniu autorefleksyjnemu, które, jak stwierdza Jedli kova, wi e si z bólem wydawania si „napospas svetu”⁷¹. Dodajmy, e tu jakby automatycznie pojawia si problem sposobu podej cia do tego, co w literaturze posiada wymiar autobiograficzny, co wi e przedstawiane tre ci z osob rzeczywistego autora. Dla czytelnika postaci z powie ci *Podoboji* i *Kukly* nie s w sposób oczywisty powi zane z osob Danieli Hodrovej, nie maj one wyra nego rysu autobiograficznego. Aby dokona takiego poł czenia, konieczna jest znajomo nie tyle faktów z ycia pisarki, co wypowiedzi Hodrovej, traktuj cych o tym, co ona sama uwa a za prawdziwe, autobiograficzne i gł boko osobiste. Z wypowiedzi tych wynika bowiem, e w tym obszarze mie ci si po prostu wszystko, co autorka napisała, e ka dy jej utwór jest autobiograficzny: „Mam mluvit o tom, jestli jsou moje romany autobiograficke? Jsou - od prvni do po ledni vety, i kdy vet inou nevypraveji muj vnej i pribeh, ale pouze ynitrni”⁷² - mówi Hodrova. Skoro wi c pisanie powieci zawsze wi e si z bólem i trudno ci odśaniania si i wystawiania na widok publiczny bezbronnej, pozbawionej - jak to okre la Jedli kova - fikcyjnej chityny autorki, pisanie, z którym spotykamy si w *Thecie*, ów ból i trudno szczególnie nasila. Wizyta aniołóv to brutalna pomoc w podj ciu ryzykowej i poprzedzonej obaw decyzji o „ujawnieniu”, bez wzgl du na to, czym ono b dzie dla czytelnika. Jest to równie , czego nie uwzgl dnia czeska badaczka, szczególne uaktywnienie charakterystycznego dla całej trylogii motywu skóry, jej zdejmowania i zmiany. Zdj cie maski w *Thecie* nabiera charakteru prowokacji, jest rodzajem wyzwania rzuconego m skim bohaterom powie ci Hodrovej, rzuceniem r kawicy.

Dla Jedli kovej asocjacje, do których upowa nia scena z aniołami, ł cz si przede wszystkim z biblijnym motywem zwiastowania oraz z odwiedzinami anioła symbolizuj cego natchnienie artysty. Masywni, uskrzydleni m czy ni nios tu jednak, pisze Jedli kova, nie tyle natchnienie dla pisarki zamy lonej nad pisan wla nie powie ci , co potwierdzenie, e kojarz cy si z cierpieniem zamysł ma si zi ci . I tu znajdziemy pewne punkty wspólne z charakterystycznym dla Hodrovej pojmowaniem twórczo ci literackiej: jest ona nacechowana bólem i cierpieniem, jest „krzy em” niesionym wraz ze „zwiastowanym darem”. Wynika to z owych trudnych odsłoni , ze zdejmowania masek w powie ci *Theta*, ma równie zwi zek z wra liwym „wchłanianiem” i osobistym stosunkiem do wszystkich opisywanych zdarze , historii i losóv, do przeszło ci, która, równoznaczna ze mierci i strat , niesie w sobie element tragiczny. Jest te

⁷¹ Tam e, s. 7.

⁷² *Pribehy v nas...* dz.cyt., s. 5.

ewokowaniem samej miernoty, spotkaniem z korowodem zmarłych, snujcym si ulicami „tryzniveho mesta”. Hodrova mŕwi:

M sto, m sto-sv t je sice tragicke a „tryznive” [...] proto e jsou tragicke prib hy jednotlivych postav i prib h nŕoda, je to m sto ivych a mrtvych. [...] Nesu si v sob sve mrtve, jejich tragicke prib hy jsou sou asti me pam ti, беру si na sebe jejich prib hy, viny a odpłaty, jejich „karmu” (ve snech ji n kdy doslova nesu na zadech jako „batoŕ”) [...] Tragicky pro mne nicm n neznamená zoufaly, nerovná se absolutnímu zmaru, a vubec ne beznádj - tragi no přes svou fatalnost pro m zahrnuje nádj - nádj ji v katarzi, v poznání svitící n kde na konci, který je sice zatím v nedohlednu, ale není absolutním koncem⁷³.

Na pytanie o kolejn , planowan po trylogii *Tryznive mesto* powie , pisarka odpowiada: „Pisz powie . Jej pisanie jest dla mnie, jak zawsze, rŕdłem cierpienia, ale tak e daje mi poczucie szczególnej łaski”⁷⁴. Dodajmy jeszcze, e cierpienie w jzyku czeskim to - *tryzeŕi*.

⁷³ *Pribehy v nas...*, dz.cyt., s. 5.

⁷⁴ *Szukanie pamci. Z Daniel Hodrov rozmawia Leszek Engelking*, dz.cyt., s. 193.

Bibliografia (wybór)

Prace teoretyczne i artykuły Danieli Hodrovej:

- Aura města*, „Lettre Internationale” 1994, . 12.
- Fragment a fragmentárnoste* „eska literatura” 1999, . 1.
- Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie ónru*, Praha 1989, Československy spisovatel.
- Mista s tajemstvím. Kapitoly z literami typologie*, Praha 1994, Koniasch Latin Press.
- Poetika románu „citujících” mytus*, „Tvar” 1997, . 6.
- Postava-definice a postava-hypotéza* [w:] *Promény subjektu*, Redigovala Daniela Hodrová, Sv. 1. Pardubice 1994, Mlejnek.
- Postava-subjekt a postava-objekt* [w:] *Promény subjektu*, Redigovala Daniela Hodrová, Sv. 1. Pardubice 1994, Mlejnek.
- Román ve 20. století - jeho teorie a praxe*, „eska literatura” 1994, c. 3.
- Román zasvěcení* Jino any: H & H 1993.
- Slovo „podobojí” má v románu...*, „Kmen” 1990, . 9.
- Stanu se sebou, stanu se-li re i (nad texty Věry Linhartové)*, „Kritický sborník” 1991, . 1.

Recenze, články kryticky i opracowania prozy Danieli Hodrovej:

- Jana Bartůňková, Alena Zachová, *Problem dvojnickv v trilogii Daniely Hodrové*, „eska literatura” 1994, . 5.
- Alessandro Catalano, *Některé sondy do české prozy devadesátých let aneb pokus o pohled zvenci*, [w:] *eska literatura na konci tisíciletí, Příspěvky z 2. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, red. Daniel Vojtěch, Praha 2001, Ústav pro eskou literaturu AV R.
- Leszek Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czechiej*, Łód 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Milan Exner, *Nebezpe n hladkost psaciho stolu*, „ esky denik” 1993, . 170.
- Ale Haman, *Fikce a imaginace v prozách devadesätých let*, „Tvar” 2001, . 17.
- Libuse Heczková, *Hodrovä*, „Kritickä Ph'loha Revolver Revue” 1995, . 3.
- Urs Heftrich, *Daniela Hodrovä, Cittä dolente. Das Wolschaner Reich*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 17.11.1992.
- Jiri Holy, *Fantastika v sou asne próze* [w:] ten e, *Problemy nove eske epiky*, Praha 1995, LJstav pro eskou literatura AV R.
- Alice Jedliöková, *Andel a spisovatelka. „Zvestování” v prozách Daniely Hodrove a Sylvie Richterove*, „Tvar” 1996, . 11.
- Franti ek Kautman, *Skica Daniely Hodrove*, „Literärni noviny” 1993, . 9.
- Helena Kosková, *Hledäni v romdnu Daniely Hodrove*, „Tvar” 1998, . 2.
- Helena Kosková, *Fenomen rozostrene hranice v sou asne eske próze (Körner, Sidon, Macura, Hodrovä)* [w:] *Ceska literatura na konci tisícileti. Pfspevky z 2. Kongresu svetove literärnevedne bohemistiky*, red. Daniel Voj tech, Praha 2001, Ustav pro eskou literatura AV R.
- Helena Kosková, *Trilogie Daniely Hodrove*, „Tvar” 1999, . 12.
- Helena Kupcovä, *Daniela Hodrovä. Kukly* [w:] *esky Parnas*, red. Jifi Holy a kolektiv, Praha 1993, Galaxie.
- Lubomir Machala, *Literami bludi te. Balance polistopadove prozy*, Praha 2001, Nakladatelství Brana.
- Vladimir Macura, *Hledäni podoboji* [w:] *Hodrovä Daniela, Podoboji*, Usti nad Labem 1991, Severo eske nakladatelství.
- Vladimir Macura, *Nie ko cz ca si powie Daniely Hodrove*, przeł. Joanna Goszczy - ska, „Literatura na Swiecie” 1996, nr 3.
- Vladimir Macura, *Prüvodce labiryntem*, „ eska literatura” 1990, . 2.
- Vladimir Novotny, *Tryznivä trilogie*, „Nov knihy” 1992, . 44.
- Vladimir Novotny, *eske literami muzeum a jeho outside fi*, „Tvar” 1994, . 14.
- Vladimir Novotny, *Paraepicky svet eskych ctyfcätnikü*, „Tvar” 1991, . 48.
- Vladimir Papou ek, *Daniela Hodrovä. Podoboji* [w:] *Slovník eske prozy 1945-1994*, Zpracoval kolektiv autora pod vedením Blahoslava Dokoupila a Miroslava Zelinskeho, Ostrava 1994, Sfinga.
- Libor Pavera, *Role intertextuality v eske literature* [w:] *Ponowoczesno a to samo* , pod red. Bo eny Tokarz i Stanisława Piskora, Katowice 1997, Oddział Katowicki Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.
- Jifi Pechar, *Je te k „experimentálnipróze”*, „Literami noviny” 1993, . 22.
- Martin C. Putna, *Hodrovä zasvecujicl aneb esky Eco?*, „Literami noviny” 1994, . 8.
- Jifi Rulf, *Mati ka mä dräpky. Jsou myty obklopujici Prahu skute ne?*, „Reflex” 1995, . 45.
- Martin RySavy, *Zasveceni do textu. IJvaha nad románovou trilogii Daniely Hodrove*, „Tvrt” 1993, . 37/38.
- Martin RySavy, *Mista s tajemstvím. Nekone ny příběh Daniely Hodrove*, „Respekt”, 1995, . 27.

- Spirit Michael, *Okamziky pravdy*, „Kritická Priloha Revolver Revue” 1996, . 6. Podepsano M.S.
- Pavel rut, *Spotkanie ze sto cem na kuli ziemskiej Zizkov*, przeł. V.P. „Krasnogruda” 1996, nr 5.
- Katerina Sternbergova, *as v Thete Daniely Hodrove*, „Tvar”, 1993, . 27/28.
- Jana Vrbova, *Koncepty prostoru v romanovych trilogiich Daniely Hodrove a Jiriho Kratochvila*, Pfiloha k asopisu „Tvar” 2001, . 2, 3.

Indeks

- Ajvaz Michal 5, 6, 126, 127
Alter Robert 175
Alpatow Michaił Władimirowicz 191
Amerling Karel Slavoj 85
Ammann Ruth 114
Anaksymander 85
Anaksymenes 85
Anders Jarosław 146
Apulejusz 175
Atwood Mary Anne 59
Auderska Halina 42
Auerbach Erich 26, 97

Bachelard Gaston 30, 31, 41, 153
Bachtin Michaił 20, 99, 146, 173
Bakuła Bogusław 140
Baluch Jacek 10, 155
Balzac Honoré de 52, 174
Barth John 77
Barthes Roland 52, 138
Bartoszyński Kazimierz 18, 141
Bartůňková Jana 11, 67, 123, 124
Baudrillard Jean 168
Bellemin-Nöel Jean 187
Benjamin Walter 139
Berent Waław 71
Bergson Henri 51, 54, 86, 125, 130
Bettelheim Bruno 101, 108, 109, 111, 115, 116, 119
Bilikiewicz Tadeusz 131
Blanchot Maurice 120

Błoński Jan 81, 136
Bobrownicka Maria 28
Bohm David 39
Borges Jorge Luís 27, 159, 177
Bovenschen Silvia 104, 105, 106
Burroughs William 122
Butor Michel 80, 171
Bzoch Adam 105

Caillois Roger 151
Calderon Pedro 40
Campbell Joseph 71
Carroll Lewis 24, 102
Cervantes de Saavedra Miguel 174
Chagall Marc 49
Chardin Teilhard de 17, 25
Chawaf Chantal 195
Chudak Henryk 30
Cixous Hélène 195
Czajkowska Agnieszka 169
Czapik Barbara 33, 125
Czermska Małgorzata 47, 51, 52, 82
emy Vaclav 183, 185, 18

Dällenbach Lucien 90
Danczyngier Józef 70
Danek Danuta 101,
Dante Alighieri 26, 65, 71, 72, 73, 74, 75, 136, 177
Delaperrière Maria 67, 68
Deleuze Gilles 125, 168

- Demia ski Marek 88
 Derrida Jacques 167
 Diderot Denis 175
 Dierna Giuseppe 172
 Dokoupil Blahoslav 30
 Dole el Lubomir 23, 56, 57
 Dostojewski Fiodor 174
 Dubowik Henryk 25, 26
 Dudek Zenon Waldemar 104, 145
 Dürer Albrecht 191
- Eakin Paul John 142
 Eco Umberto 8, 139, 166, 167, 177
 Eichelberger Wojciech 105
 Eliade Mircea 14, 33, 56
 Eliot Thomas Stearns 77
 Engelking Leszek 6, 7, 11, 30, 31,
 32, 37, 92, 107, 132, 177, 197
 Eska Donata 136
- Faryno Jerzy 16
 Federman Raymond 146, 147, 149,
 158
 Filgasová-Smoczeńska Katarzyna
 28
 Flaubert Gustave 52, 193
 Forycki Remigiusz 151
 Frank Joseph 46
 Freud Siegmund 75, 138
 Frye Northrop 118
- Garfield Patricia 188
 Gazda Grzegorz 10
 German Lucie 116
 Girard René 151
 Głowacka Dorota 167, 168, 169
 Głowi ski Michał 28, 34, 37, 40,
 64, 70, 80, 82, 92, 118, 136, 182
 Gogol Nikołaj 16
 Goszczy ska Joanna 11, 174
 Grecian Baltasar 40
 Grajewski Wincenty 20, 99
 Grof Stanislav 39
 Grzegorzewska Barbara 153
- Guze Joanna 80
- Haman Ales 6
 Ha ek Jaroslav 174
 Heczková Libuse 8
 Heftrich Urs 7, 24
 Hesse Hermann 174
 Holas Paweł 111
 Holland Norman 162
 Holy Jiri 26, 27, 53, 178, 183
- Ibsen Henryk 24
 Ingarden Roman 68
- Jacobi Jolande 25, 74, 75, 162, 164
 Jamroziakowa Anna 168
 Janáčková Jaroslava 183
 Janion Maria 104, 116, 133, 134,
 140
 Janiszewska-Zeidler Anna 168
 Janus El bieta 16
 Jarz bski Jerzy 80, 141, 142
 Jaworski Stanisław 81, 138, 187,
 188, 189, 193
 Jedlicková Alice 189, 191, 192,
 193, 195, 196
 Joyce James 116
 Jung Carl Gustav 17, 25, 41, 60, 74,
 75, 104, 109, 114, 126, 140,
 145, 161, 162, 164
- Kalaga Wojciech 124, 125, 127,
 131
 Kaliska Maria 104
 Kania Ireneusz 14, 107
 Kasai Lubor 8
 Kautman Frantisek 33, 51, 138
 Kayser Wolfgang 77, 159
 Kenizová-Bednářová Katarina 195
 Kici ski Bruno 132
 Kłosi ska Krystyna 139, 189, 190,
 194
 Kolankiewicz Leszek 17
 Kołakowski Leszek 54, 104

- Komenský Jan Amos 40
 Kom a Małgorzata 42
 Kopali ski Władysław 178
 Körner Vladimir 17
 Koskovâ Helena 17, 42, 43, 55, 60,
 130,143, 171
 Kozak Jolanta 103
 Kratochvil Jifi 5, 6, 8,
 Kukla Karel Ladislav 138, 179
 Kundera Milan 125
 Kupcovâ Helena 53, 54, 59
 Kurecka Maria 191

 Lachmann Renate 178
 Lachowski Stanisław 74
 Lehar Jan 183
 Lévi-Strauss Claude 142
 Lewicki Zbigniew 121
 Linhartovâ Věra 8, 144, 156
 Lukian(os) Lucjan 174
 Lurker Manfred 117
 Lyotard Jean François 168, 169,
 170

 Lebkowska Anna 83, 116, 167
 Łempicka Zofia 42
 Lotman Jurij 16, 23, 150
 Lypacewicz Stanisław 25

 Mâcha Karel Hynek 50, 60, 133,
 134, 179, 180, 181, 183
 Machała Lubomir 6, 27, 52
 Macura Vladimir 5, 6, 8, 11, 19, 32,
 55,86,97,128,171,172,194
 Macurovâ Nadězda 8, 102
 Mar Józef 63
 Marek Jiri 56
 Markiewicz Henryk 18, 26, 71, 90,
 107,118, 158, 159
 Markowski Michał Paweł 120
 Marquez Gabriel Garcia 27
 Martuszevska Anna 80
 Matywiecka-Szary Ewa 74
 Mayenowa Maria Renata 16, 70

 Meyer Robert 111
 Michelet Jules 104, 105, 106
 Mioletinski Eleazar 70
 Millet Kate 194
 Miłosz Czesław 131
 Mitosek Zofia 109
 Moli ski Bogdan 14

 Nakone ny Milan 17, 59
 Nëmcovâ Bo ena 78, 103, 155,
 182,183, 184, 185, 187
 Nettesheim Agrippa von 13
 Niedzielski Czesław 25, 80
 Norwid Cyprian Kamil 64
 Novotny Vladimir 6
 Nycz Ryszard 81, 84, 154, 162,
 176,187, 188

 Ochab Maryna 153
 Owidiusz 129, 132

 Palczewska Joanna 111
 Parnicki Teodor 47, 51
 Pascal Blaise 22, 24, 130, 134, 140
 Petroniusz 175
 Piskor Stanisław 97
 Platon 168
 Polak Karel 180
 Por bowicz Edward 71
 Por bski Mieczysław 64
 Potocki Jan 39
 Poulet Georges 87, 136
 Prâdnâ Stanislava 127
 Pratzer Barbara 88
 Prokopiuk Jerzy 63
 Propp Włodzimierz 112, 114, 186
 Proust Marcel 52, 87, 139, 171
 Putna Martin C. 8, 24, 167

 Raffay Anita von 63
 Ravoux-Rallo Elisabeth 189
 Reszke Robert 17, 63, 114
 Ricardou Jean 90, 176
 Richterovâ Sylvie 8

- Ringel Erwin 74
 Robbe-Grillet Alain 43, 51, 52
 Rosiek Stanisław 140, 150
 Roth Susanna 183, 184
 Rybicka El bieta 71, 89, 93
 Rybowski Tadeusz 87
 RySavy Martin 12, 17, 74, 75, 167, 172
 Sand George 184
 Schulz Bruno 167
 Showalter Elaine 116
 Sidon Karol 17
 Siwicka Dorota 133
 Skorupka Stanisław 42
 Sławi ska-Okopie Aleksandra 37, 80
 Sławi ski Janusz 37, 80, 81, 82
 Soucková Milada 8, 78, 87, 147, 148, 149, 181, 182, 190
 Speina Jerzy 25
 Starobinski Jean 153
 Sterne Lawrence 175
 Stich Alexandr 183
 Sulikowski Andrzej 141
 wie ciak Alina 10
 Szczuka Kazimiera 104, 106
 Szekspir William 115, 179
 Szymanowski Adam 139
 Saida Frantisek Xaver 185
 kroup Frantisek 87
 Smahelová Hana 184, 185, 186, 187
 Spirit Michael 8
 ternbergova Katerina 85
 Tabakowska-Muskat El bieta 118
 Tanner Tony 121, 122
 Tatarkiewicz Anna 14, 30
 Todorov Tzvetan 25
 Tokarz Bo ena 10, 33, 97, 162
 Tokarz Emil 71, 125
 Tyl Josef Kajetan 86
 Vodicka Felix 185
 Vojtech Daniel 17
 Vrbová Jana 22, 25, 27, 28, 35, 38, 60, 61, 63, 66, 88, 89, 126
 Weisgerber Jean 26
 Wiener Norbert 122
 Williams Tennessee 92, 163
 Wirpsza Witold 191
 Wojnakowski Ryszard 117
 Woolf Virginia 52
 Wróbel-Czabanowska Anna 119, 145
 Yates Frances A. 131
 Zachová Alena 11, 67, 123, 124
 Zagórska-Wojtyga Wiesława
 Zaleski Marek 97, 101, 131, 139, 142, 144, 150, 151, 189
 arek Józef 10, 125
 Zelinsky Miroslav 30
 Zola Emile 52
 Zoubková Jana 183
 abicki Zbigniew 26
 urowski Maciej 46
 ygadło Dorota 156
 yłko Bogusław 23
 ilka Tibor 6

Spis treści

Wstęp.....

Konstrukcja powieści Daniela Hodrovej.....

Podoboj: wiat podwojony.....

Kukły, metamorfozy i multiplikacje.....

Theta: labirynty.....

Pamięć, powieść, to samo

Treść i funkcje powtarzania w *Podoboj*.....

Do wiadczenia deziluzji w *Kuklach*.....

W kręgu autotematyzmu *Thety*.....

Daniela Hodrovej refleksja nad powieścią i pisaniem.....

O procesie pisania.....

Bibliografia.....

Indeks

w ini s

Proza Danieli Hodrovej należy do najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych zjawisk w literaturze czeskiej i europejskiej ostatniej dekady minionego stulecia. Tłumaczona i publikowana także poza Czechami, zwraca uwagę krytyki i czytelników [...]. Po pierwsze dlatego, że oryginalnie i twórczo wpisuje się w konteksty rodzimej literatury, która, choć zakorzeniona w mitologiach i tradycjach narodowej historii, przemienia to, co własne, w przesłania uniwersalne i ogólnoludzkie. I po drugie, że sytuuje się swoimi intencjami warsztatowymi i estetycznym wymiarem w samym centrum przekształceń gatunku powieściowego w literaturach ostatniego ćwierćwiecza w europejskim kręgu kulturowym.

(Z recenzji prof. dra hab. Grzegorza Gazdy)

www.wuj.pl

